KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN XVI

HANS STETHAIMER



KARL W. HIERSEMANN LEIPZIG 1911





KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

XVI

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN

XVI

EBERHARD HANFSTAENGL

HANS STETHAIMER

EINE STUDIE ZUR SPÄTGOTISCHEN
:: ARCHITEKTUR ALTBAYERNS ::

MIT 32 ABBILDUNGEN AUF 24 LICHTDRUCKTAFELN



LEIPZIG 1911 · VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN

HANS STETHAIMER

EINE STUDIE ZUR SPÄTGOTISCHEN :: ARCHITEKTUR ALTBAYERNS ::

VON

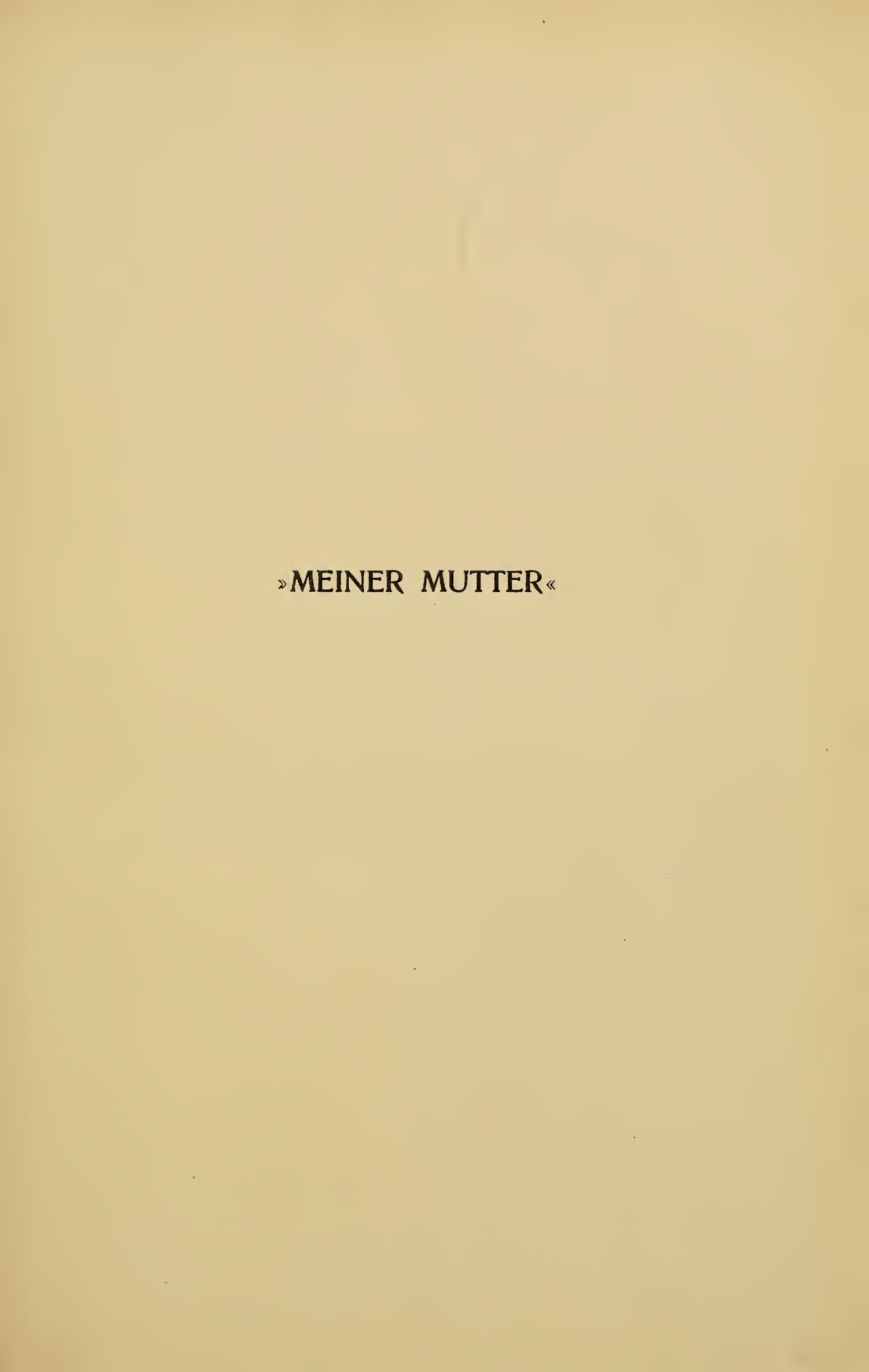
EBERHARD HANFSTAENGL

MIT 32 ABBILDUNGEN AUF 24 LICHTDRUCKTAFELN



LEIPZIG 1911 · VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig



»MEINER MUTTER«

Inhalts-Übersicht.

Verzeichnis der Tafeln.

I.

Im XIII. Jahrhundert, unter den ersten Wittelsbachern, schien sich Alt-Bayern dem System eines zentralisierten Staates zuzuwenden. Eine nach innen wie außen kraftvolle Regierung, glückliche Erbschaften hoben das Ansehen und die persönlichen Machtmittel des Herzogs, der bei der schwankenden Bedeutung des Königs oder Kaisers auch diesem gegenüber mehr und mehr selbständig wurde. Daß die Verhältnisse nicht ihren ungestörten, hoffnungsvollen Verlauf nahmen, war zum allergrößten Teil die Schuld der mit dem Jahre 1255 einsetzenden Gebietsteilungen unter den Söhnen des regierenden herzoglichen Hauses. Dadurch wurde die mächtige Stellung Bayerns erschüttert, die steten Feindseligkeiten unter den Verwandten gaben neidischen Nachbarn Gelegenheit, sich in die Händel zu mischen und für sich Vorteile zu erringen. Diesen Zustand änderte die Regierung Ludwigs des Bayern nur vorübergehend, erst mit der Wiedervereinigung aller Gebietsteile durch die Münchener Linie verwischen sich allmählich die Schäden der vorausgegangenen Jahrhunderte.

Im Gegensatz zu dem politischen Niedergang machte sich schon im XIII., aber namentlich im XIV. Jahrhundert, ein wirtschaftlicher Aufschwung geltend, der in unmittelbarem Zusammenhang mit diesen äußeren Ereignissen stand, ja zum Teil ihnen gerade manche Unterstützung dankte. Der Träger dieser inneren Kräftigung war das Bürgertum. Die Städte Bayerns waren, von einigen Bischofsstädten abgesehen, großenteils Neugründungen des beginnenden XIII. Jahrhunderts, Territorialstädte, also direkt der Hoheit des Herzogs unterstellt, der sie schuf. Und in dieser Abhängigkeit bleiben sie, keiner gelingt es, wenn auch da und dort Versuche dazu gemacht wurden, Selbständigkeit, Reichsunmittelbarkeit zu erringen. Die Gründe zu diesem Verzicht auf eine gewisse Freiheit lagen sehr nahe: einerseits fühlten sich die Städte nicht stark

genug, etwaigen Gegnern wirksam widerstehen zu können, andererseits erfuhren sie von ihrem Herrn weitgehendste Rücksicht und Bevorzugung bei Verleihung von Rechten und Privilegien, so daß sie nahezu eine Selbstverwaltung führten, und endlich wurden von seiten des Herzogs die geringsten Regungen von Unzufriedenheit über die herrschenden Zustände mit unnachsichtlicher Strenge niedergeschlagen. Diese Verhältnisse bildeten sich natürlich nur allmählich heraus und dabei war den Bürgern die politische Zerrüttung, welche sehr oft eine finanzielle Notlage der Herzöge im Gefolge hatte, überaus günstig: Die Bewilligung von Steuern mußte mit Rechten erkauft werden, welche die Befugnisse der Stände, der Bürger mehr und mehr erweiterte. Die Gebietsteilungen führten weiterhin zu einer Notwendigkeit, die auch wieder einigen Städten zugute kam, nämlich zur Schaffung neuer Residenzen. Das war nicht in jeder Beziehung vorteilhaft für die Stadt, denn die Hofhaltung brachte oft drückende Repräsentationspflichten mit sich, die von den Bewohnern nur sehr unwillig getragen wurden, aber trotz alledem bedeutete die Anwesenheit des Landesherrn eine Steigerung des Verkehrs, der Bedürfnisse und damit des städtischen Wohlstandes. Es ist ein Charakteristikum für die bedeutenderen Städte Bayerns, daß sie vom ersten Tag ihrer Entstehung an bis zu ihren glanzvollsten Zeiten dem Herrscherhaus ihr Wachstum, ihre Entwickelung danken, um nach dem Aussterben der einen oder anderen Linie verhältnismäßig rasch auf den Stand einer Provinzialstadt herabzusinken. Landshut, Straubing, Ingolstadt, Burghausen sind dafür bezeichnende Beispiele.

Namentlich Landshut errang sich im XIV. und XV. Jahrhundert unter den reichen Herzögen eine hervorragende Stellung, so daß die Bedeutung von Regensburg mehr und mehr auf die Isarstadt überging. Die günstige, fast zentrale Lage der herzoglichen Burg Trausnitz machte diese zu einem Lieblingsaufenthalt schon der ersten Wittelsbacher. Bald blühten Handel und Gewerbe in der rasch sich vergrößernden, am Fuß der Trausnitz gelegenen Stadt, welche sich durch ihre fürstentreue Haltung, ihre Opferwilligkeit der besonderen Förderung der Herzöge erfreute und die — in ihren inneren Angelegenheiten fast selbständig — für viele Fragen des wirtschaftlichen

und künstlerischen Lebens das maßgebende Vorbild wurde. Das Gefühl der eigenen Bedeutung, des beträchtlichen und stets sich mehrenden Wohlstandes erzeugte das natürliche Bedürfnis nach Repräsentation. Nichts war geeigneter dem Selbstbewußtsein ausdrucksvollere, stolzere Formen zu geben, als die Baukunst. Sie hinwiederum sah ihre höchste Aufgabe im Kirchenbau, der die Betätigung auf allen anderen Kunstgebieten mehr oder minder bedingte und weckte. In diesen Zeiten des aufstrebenden Bürgertums bedeutete die Kirche nicht bloß den Ort des Gottesdienstes, in ihr müssen wir vielmehr den höchsten Ausdruck städtischen Stolzes, städtischer Macht erblicken. Erst später trat das Rathaus etwas an die Stelle der Pfarrkirche, im ausgehenden Mittelalter beansprucht sie das ganze Interesse, fließen zu ihrem Bau die reichsten Mittel. Wenn trotzdem jahrelange Stockungen im Betrieb eintreten, so ist dies bei den oft übertriebenen Dimensionen kein Wunder, allerdings beweisen gerade sie den Unternehmungsgeist der Städter. Zu diesen hochgespannten Kraftleistungen trieb sie nicht zum geringsten der Ehrgeiz, die von weltlichen und geistlichen Fürsten gegründeten und unterstützten Bauten zu erreichen, wenn nicht zu überbieten. Die Errichtung des Ulmer Münsters ist dafür ein charakteristisches Beispiel. Einem Sieg der Reichsstadt über ein Ritterheer sollte ein ewiges Denkmal gesetzt werden, das darauf angelegt war, alle Zeugen fürstlicher Gewalt und Macht in den Schatten zu stellen. Und ein ähnliches Gefühl, ein gleiches Streben trieb noch so manche Stadt zum Bau einer Kirche, die in ihrer Ausdehnung sehr oft die Bedürfnisse und Mittel der Bewohner überschritt.

Was die Anlage betrifft, so stellte man sich in einen anfangs vielleicht beabsichtigten Gegensatz zu früheren Werken, bis schließlich diesem gewollten Unterschied das ästhetische Empfinden folgte und den Formen dauernden Wert verlieh. Die schon in romanischer Zeit, namentlich in Westfalen, geübte Konstruktion der gleichhohen Schiffe nahm die Spätgotik mit besonderer Vorliebe auf, so daß in den meisten Gegenden Süddeutschlands die letzten Jahrhunderte des Mittelalters hindurch und in die Neuzeit hinein fast alle Kirchen in diesem System, als Hallenkirchen, erbaut wurden.

Um die Frage der Zuweisung der Hallenkirche zur Gotik oder

Renaissance hat sich in den letzten Jahren eine lebhafte Polemik erhoben, in die, auf eine Arbeit von Erich Hänel[1]) hin, Schmarsow, Dehio und andere eingriffen. Hänel nimmt alle diese Bauten wegen ihres veränderten Raumgedankens für die Renaissance in Anspruch. In dieser Formulierung geht er entschieden zu weit. Es ist nicht zu leugnen, daß in der Beziehung der Bauteile eine Verschiebung vorgeht, jedoch bleibt diese von der, welche die Renaissance bringt, grundsätzlich geschieden. Das bis zuletzt entschiedene Vorherrschen des Mittelschiffs, die Chorform, die ganzen Proportionen — von den Details gar nicht zu reden — sind Momente, die dagegen sprechen, namentlich, wenn wir die bayerischen Bauten ins Auge fassen.

Das begrüßenswerte an diesen Bemühungen ist, daß man die Spätgotik von dem Ruf eines „verrohenden, dekadenten“ Stiles befreien will. Allein es würde zu einer falschen Beurteilung führen, wollte man die neu auftauchenden Ideen, die niemand leugnen wird, als Keime eines Stiles bezeichnen, der tatsächlich nicht die Erfüllung bedeutet, sondern etwas ganz Neues, das in einer gewissen Vollendung auftritt. Wäre wirklich der einheitliche Renaissanceraum das Ideal dieser Zeit, dem sie tastend aber unwiderstehlich zustrebt, dann müßte die Beobachtung zu machen sein, daß sich die Lösungen der Landesschulen mehr und mehr nähern, daß ferner innerhalb eines Gebietes die Entwicklung bestimmter Baugedanken betrieben wird, die dann schließlich, in Bayern etwa den Innenraum der Michelskirche in München hervorbringen. Und nachdem einmal die Lösung gefunden war, hätte man nicht ruhig gotisch weiter gebaut und sich nur widerstrebend der Kunst Italiens gefügt.

Die Behauptung, daß das Hallensystem den künstlerischen Wünschen der Städter besonders entgegenkam, darf man auch nicht zu sehr in den Vordergrund stellen; es war etwas Neues, vom Alten Abweichendes, und das genügte schon, um es diesem selbstbewußten Stand zu empfehlen. Man wollte etwas anderes und griff nach dem Ungewohnten — nicht nur aus ästhetischen Gründen, denn es ist sehr zweifelhaft, ob man damals in diesen Dingen allgemein so viel feiner und bewußter empfand als heute. Das verständnisvolle Hinein-

[1]) Erich Haenel, Spätgotik und Renaissance, Stuttgart 1894.

wachsen in die neue Kunst war sekundär, als man im fertigen Werk die schlichteren, entgegen der in allen Teilen aufstrebenden Hochgotik, die mehr lastenden, ruhigeren Momente als wohltuend empfand.

Die frische, individuelle Art, wie neue Gedanken verwertet und immer anderen Lösungen zugeführt werden — darin liegt ein Hauptreiz der Spätgotik. Und daß in dieser Zeit die Kunstinteressen in den breitesten Schichten des Volkes geweckt und so den kommenden Kunstepochen die Wege geebnet wurden, das ist ein zweiter Faktor, den man zur vollen Würdigung der Spätgotik nicht vergessen darf.

All die Neuerungen, die im XIII. und XIV. Jahrhundert in bezug auf eine Umgestaltung des Kirchenraumes auftauchen, haben in Bayern in wenigen Fällen eine folgerichtige Anwendung gefunden. Es wird sich zeigen, daß alte Gewohnheiten beibehalten werden, mit den neuen sich mischen und ganz einzigartige Züge entwickeln. Der Ort, wo zum erstenmal das Hallensystem in technisch unerreichter Weise Verwendung fand, ist Landshut, das damit eine bevorzugte künstlerische Stellung im weiten Umkreis des Landes erringt.

Die Persönlichkeit, an die sich dieser Aufschwung knüpft, ist Hans Stethaimer, der zum Begründer der Landshuter Schule wurde.

II.

Es ist bezeichnend, daß wir über Hans Stethaimer in älteren Chroniken nichts finden, daß nirgends sein Name genannt wird, wenn auch da und dort lobende, begeisterte Erwähnung seines Hauptwerkes, der Martinskirche in Landshut, geschieht. Der Baumeister ist für den Chronisten des XV. Jahrhunderts nicht so wichtig als etwa Pfleger oder Pfarrer. In diesem Fall ist das um so verwunderlicher, da sich an der genannten Kirche sein bemerkenswertes Grabmal findet, das auch damals nicht unbekannt sein konnte.

Tafel I.

In einer hohen schmalen Nische von einem gotischen Baldachin bekrönt, steht ein Christus als Schmerzensmann, getragen von einer ausdrucksvollen, männlichen Büste. Es ist kein Zweifel, daß wir hier das plastische Porträt des Künstlers[1]) vor uns haben: ein alter, bartloser Mann, ein Siebziger, mit hoher Stirn und festgeschlossenem, energischen Mund. Ein Wasserschlag, dem drei Wappenschilde als Konsolen dienen, trennt den figürlichen Teil des Denkmals von der Inschrift. Der linke Schild ist nicht ganz leicht zu deuten: ein nach oben geschweifter Bügel trägt ein kleines Kreuz, den unteren Schildraum füllt ein P. Darin sieht Karl Stadelbaur[2]) das Monogramm Christi, ein auseinandergedrücktes Omega und den Anfangsbuchstaben der Geburtsstadt des Meisters, Burghausen (Purkhausen). Dieses „Omega“ kommt aber noch öfters als Wappenzeichen vor, bedeutet aber meist eine Wage und wird wahrscheinlich auch hier so zu deuten sein. Der mittelste Schild ist der wichtigste, denn er trägt das Meisterzeichen, zwei an den Ecken zusammenstoßende Winkelmaße. Der rechte Schild trägt drei Würfel mit sechs, vier und drei Augen, die wohl symbolische Bedeutung haben.[3])

[1]) Baumeister-Porträts kommen öfter vor, z. B. die Büste Peter Parlers in Prag.

[2]) Karl Stadlbaur, Grabmal und Name des Baumeisters der St. Martinskirche zu Landshut, Landshut 1879.

[3]) Erklärung bei Stadlbaur a. a. O.

Die Grabinschrift in gotischen Minuskeln lautet:

Anno. dñi. m. cccc. XXXij.
starb. hanns. stainmezz. in.
die laurenty. maister. der.
kirchñ. vnd. czu. spital. vnd
in. salczburg. cze. oting. cze.
strawbīg. vnd. cze. ba'ssbu'k.
dem. got. gnädig. sey. Anēt.

Dabei ist *„der kirchñ"* als „dieser" Kirche also der Martinskirche zu lesen und die letzte Ortbezeichnung *„ba'ssbu'k"* als Wasserburg am Inn.

Dieses Grabmal ist in seiner Art eine kurze, dabei eindrucksvolle Biographie. Die Persönlichkeit des Meisters, sein Äußeres, ist uns in den markanten Zügen der Büste erhalten, während seine Werke in schlichter Aufzählung namhaft gemacht werden. Das Geburtsjahr läßt sich aus den Porträtzügen und der Angabe des Todes 1432 einigermaßen bestimmen: Wir dürfen es um 1360 ansetzen. Allgemein wurde Stethaimer früher als Hans der Steinmetz angeführt; seinen Familiennamen nennt zum erstenmal Sieghart, aber ohne diese Namensbezeichnung näher zu beweisen. Der genannte Karl Stadelbaur hat in der richtigen Voraussetzung, daß Steinmetz nicht der Familienname sein könne, durch Vergleichung späterer Urkunden und Siegel den Schreibnamen zuerst festgelegt.[1]) Das Meisterzeichen des Grabmals kehrt auf dem Siegel eines in den vierziger und fünfziger Jahren des XV. Jahrhunderts lebenden Hans Stethaimer wieder. Er ging mit der Annahme nicht fehl, daß dieser letztere ein Sohn unseres Meisters sei, dem also der gleiche Name zu geben war. Diese Vermutung, die Haack[2]) noch bestritt, wurde durch eine wichtige Urkunde, den Schnaitseer Kirchenvertrag[3]), vom Jahre 1431 bestätigt. In ihr wird „Maister Hansen der Stethaimer zu Wasserburg" als Schiedsrichter genannt.

[1]) Bedauerlicherweise gibt Stadlbaur nirgends an, wo er diese Urkunden gefunden hat und wo sich dieselben befinden. An allen von mir gelesenen fehlten die Siegel.

[2]) Friedrich Haack, Die gotische Architektur und Plastik der Stadt Landshut, München 1894.

[3]) Schnaitseer Kirchenvertrag, Kunstdenkmale Bayerns, Ob. Bayern, S. 1826.

Den ersten Beleg für seine Tätigkeit als Baumeister gibt uns eine Urkunde von 1389, in der mit anderen Landshuter Bürgern *„Maister Hans jetzt pawmaister zu sand Martein“* als Siegelzeuge auftritt. Erst 1406 hören wir wieder von ihm und zwar in einem Schenkungsbrief, dessen Anfang lautet[1]):

Wir Heinrich von gottes gnaden pfalzgrafe bey Rhein und herzog in Bayern etc. bekhennen offentlich mit den brief, das wir maister hannsen dem stainmetz die Zeit maister zw Landshuet zw St. Martin verliehen haben — — — — unser Haus gelegen bey St. Martins freithof — — — — — — —.

Diese Schenkung läßt darauf schließen, daß der Herzog Stethaimer dauernd an Landshut fesseln und ihn für seine Verdienste um den sicherlich schon vorgeschrittenen Bau von St. Martin belohnen wollte. Im Jahre 1415 entäußert sich jedoch Stethaimer wieder des Besitzes; sicherlich zwangen ihn die Bauunternehmungen in Straubing, Neuötting, Wasserburg und Salzburg zu häufigen Unterbrechungen seines Landshuter Aufenthaltes, so daß er ein eigenes Haus entbehren konnte. Diese Urkunde beginnt:

Ich maister Hanns von burghausen, der stainmetz und werkhmaister dess paws zu St. Martin zw Landshuet bekhenn — — — —, das wir kheuflich zu khauffen haben gegeben der erbarn maistern und dem ganzen handtwerkh des schneider — — — — zu Ihrer ewigen Mess und der Capellen unser behausung und die recht, die wür darauf gehabt haben, die gelegen ist an St. Marteins freithof mit sambt dem brief den wür von unserm gnedigen Herrn herzog heinrich etc. darüber gehabt habn — — — —.

In dieser Urkunde ist von besonderem Interesse, daß sich Stethaimer selbst „von Burghausen“ nennt, das wir somit als seinen Geburtsort ansehen dürfen. Die Bezeichnung „Stainmetz und Werksmaister“ hat dazu geführt, daß man ihm auch plastische Werke zugeschrieben hat: die Kanzel von St. Martin, sein Grabmal u. a. Allein das sind lediglich Vermutungen und für einen Steinmetz käme wahrscheinlich nur dekorative Plastik in Betracht.

Erst aus dem Jahre 1429 stammt die nächste Nachricht über Stethaimer und zwar setzt ihm in einer Straubinger Urkunde der

[1]) Diese und vier weitere Urkunden in Wortlaut bei Stadlbaur a. a. O.

Herzog ein Jahrgeld aus. Auch hierin haben wir eine Belohnung zu sehen, die für die später noch näher zu bestimmende Datierung der dortigen Bauten von einiger Bedeutung ist. Es folgt dann die Erwähnung im Schnaitseer Kirchenvertrag von 1431.[1]) Im folgenden Jahre 1432, am 14. September, tritt ein Meister Hans als Siegelzeuge auf, doch ist damit schon der gleichnamige Sohn gemeint, der in einer Reihe von Urkunden aus den Jahren 1439, 1441, 1445, 1455, 1458, 1459 als Beschaumeister oder Siegelzeuge fungiert.[2])

Die Orthographie des Namens ist ziemlich schwankend, bald heißt es Stetthaimer, dann Stethamer, auch mit zwei m geschrieben, doch mag man die Schreibweise „Stethaimer" aus der Schnaitseer Urkunde, wo, wie gesagt, zum erstenmal der Künstler genannt wird, als die entsprechendste festlegen.

Mit Hilfe dieser schriftlichen Dokumente läßt sich in groben Umrissen das Leben und Schaffen des Meisters Hans Stethaimer zeichnen, allein eine volle Würdigung seines Könnens, das richtige Verständnis für den überragenden Einfluß, welchen er auf die folgenden Generationen ausgeübt hat, wird uns nur die Betrachtung seiner Bauten geben können.

Den Ausgangspunkt für die Feststellung der Tätigkeit des Meisters bildet die Inschrift des Grabsteines, da sie die authentische Quelle ist. Es soll gleich hier betont werden, daß im nachfolgenden lediglich die dort aufgezählten Kirchen betrachtet werden. Bei dem Ansehen, das Hans Stethaimer schon zu Lebzeiten genoß, bei der Vollkommenheit seiner Bauten, die alles bisher im engeren Vaterland Dagewesene übertrafen, ist es begreiflich, daß zahlreiche Kirchen der näheren und weiteren Umgebung von Landshut bald weniger bald mehr sich an das Vorbild von St. Martin halten. Es ist möglich, daß dieser oder jener Bau tatsächlich auf einen Plan des Landshuter Meisters zurückgeht, allein irgendwelche Belege fehlen und die Entstehungszeiten fallen oft beträchtlich später, so daß wir aller Wahrscheinlichkeit nach nur Werke seiner Schule vor uns haben,

[1]) Landshut, Stadtarch. Fasc. 10.

[2]) Urkunden von 1439, 1445 im Reichsarchiv, Landshut-Stadt 334, 347. Urkunden von 1458, 1459 Landshuter Stadtarch. XVII, 89, 108.

einer Schule, die sich, wie schon gesagt, weit verbreitete und deren Vertreter sich je nach ihrer eigenen Begabung künstlerisch selbständig machten. In bezug auf den Bau in Straubing, wie ihn der Grabstein erwähnt, wird sich noch eine Schwierigkeit ergeben, da dort für zwei Kirchen der Anspruch erhoben wird, von Hans Stethaimer zu stammen. Die spätere Untersuchung wird sich damit eingehender zu beschäftigen haben.

Für die künstlerische Entwicklung Stethaimers ist die Frage nach seiner Herkunft, seinen Lehrjahren, von höchster Wichtigkeit, denn es ist klar, daß ein Mann mit dem technischen Können des Hans Stethaimer irgendwo sich diese Kenntnisse angeeignet haben muß, abgesehen davon, daß zur damaligen Zeit der Werdegang eines „Werkmeisters"[1]) genau festgelegt war. Wenn sie einstweilen zurückgestellt wird, so geschieht es, weil durch die vorausgehende Beschreibung der Stethaimer-Bauten eine überzeugende Beantwortung erleichtert wird. Da uns urkundliche Belege über seine Jugend bis jetzt fehlen, ist jede Äußerung in dieser Beziehung Hypothese, der mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit zugesprochen werden kann.

Die Datierung der Werke ist durch Inschriften an den Bauten selbst oder durch andere Belege einigermaßen gesichert. Trotzdem bestehen noch einige Zweifel, von denen einer schon bezüglich der Straubinger Kirchen oben genannt wurde, die zunächst beseitigt werden sollen.

St. Martin in Landshut galt, seit der Entdeckung der Urkunde vom Jahre 1389, als das früheste Werk des Hans Stethaimer, da wir dort zum erstenmal seinen Namen finden. Es ist aber nicht unbedenklich, anzunehmen, daß Hans Stethaimer, damals ein Mann von etwa 30 Jahren, der noch keinen Beweis seines Könnens geliefert hat, ohne weiteres mit einem solch bedeutenden Unternehmen betraut wurde. Zu einem derartigen Vertrauen müssen Unterlagen vorhanden gewesen sein und meiner Ansicht nach kommt dafür die Karmelitenkirche in Straubing in Betracht. Von den zwei Straubinger Kirchen, der Pfarrkirche und der Karmelitenkirche, wurde bald die

[1]) Vergleiche hierüber Haack, Haben Steinmetzen unsere mittelalterlichen Dome gebaut? Zeitschr. f. Bauwesen 1895, XLV. J.

eine, bald die andere Stethaimer zugeschrieben, da sie beide gewisse, für seine Art charakteristische Züge tragen. Zweifellos ist die Karmelitenkirche die ältere und primitivere, die Pfarrkirche dagegen zeigt eine viel entwickeltere Anlage, was in der zeitlichen Verschiedenheit der Entstehung begründet liegt. Zweifellos muß man beide Kirchen als Werke des Hans Stethaimer in Anspruch nehmen, und Gründe für diese Zuschreibung lassen sich nicht allzuschwer anführen. Daß auf dem Grabstein nicht ausdrücklich zwei Kirchen in Straubing genannt werden, scheint mir als Gegenbeweis durchaus nicht stichhaltig, weil eine etwas summarische Ausdrucksweise bei Inschriften sehr gebräuchlich war.

Was für die Erbauung der Karmelitenkirche durch Hans Stethaimer spricht, wird, soweit es den Bau selbst betrifft, weiter unten zu begründen sein. Daß sie zeitlich sehr wohl als frühestes Werk angenommen werden kann, dafür spricht die Tatsache, daß der Chor schon 1397 fertig gewesen sein muß, weil im gleichen Jahre Herzog Albrecht d. J. dort begraben wurde.[1]) Wahrscheinlich war aber die Kirche schon etwas weiter gediehen. Bei dem langsamen Baubetrieb können wir die Gründung der Kirche mindestens 10 Jahre früher, also 1387 ansetzen. 1430 muß sie im Aufbau vollendet gewesen sein.[2]) Die neue Konstruktionsart dieser Kirche, die auffallenden Verhältnisse werden rasch den Namen des Meisters bekannt gemacht haben, so daß die Landshuter ihn um 1389 zu ihrem Neubau beriefen.

Bis zu seinem Tode leitete Hans Stethaimer den Bau von St. Martin, von dem das Schiff ohne Wölbung und der Turm bis zum Langhausdach 1432 vollendet war.[3]) Am gleichen Ort, in Landshut, erhielt Stethaimer 1407 noch einen neuen Auftrag, die Heilig-Geist-Spitalkirche. Sie ist auf der Grabschrift besonders bezeichnet, außerdem findet sich an der Kirche eine Steintafel mit

[1]) Das Kloster wurde 1367 gegründet und gewöhnlich wurde mit dem Kirchenbau nicht allzulange gezögert.

[2]) Chronik von Johann Sattler von 1607 noch im Karmelitenkloster, darnach wurden erst 1464 die Gewölbe von Hans Scharff eingesetzt.

[3]) Vetter, Landshuter Ratschronik bearbeitet von Heigel in „Chroniken der deutschen Städte“, Bd. 15, pag. 337.

der Aufschrift: *„Anno M407 in die S. Sebastiani positus est primus lapis operis huius."*

In den vierziger Jahren (1444, 1446) wird von Arbeiten berichtet und 1461 findet der Bau zufolge einer Inschrift an einem Gewölbeschlußstein im Chor seinen Abschluß; d. h. in diesen Jahren wird die Kirche gewölbt, die sicherlich bis dahin eine Notdecke hatte und längst in Benützung stand.

Durch eine Salzburger Urkunde vom Jahre 1408 hören wir zum erstenmal von dem Bau des Franziskanerchores[1]) (das Langhaus stammt aus dem XIII. J.) und zwar verzichtet da der Pfarrer „Dieting Pelldorfer" für sich und seine Nachfolger auf den ihm gehörenden vierten Teil einer für den Bau veranstalteten Sammlung:: *„Also das die gancz Samung geuallen sol, zu dem paw, an mein vnd meiner Nachkomen Irrung, Als lang vncz daz das Paw genczleichen volbracht wirt."* . . . .

Es scheint, daß damals der Bau erst projektiert war und daß der Pfarrer durch sein gutes Beispiel zu weiteren Stiftungen anregen wollte. Immerhin ist wahrscheinlich, daß Stethaimer schon mit einem Entwurfe betraut wurde, bei dem er — allerdings mit recht wesentlichen Änderungen — an der Grundrißdisposition von Heilig-Geist (ein Pfeiler in der Mitte) festhält.

1422 erfahren wir von einer Stiftung der *„Chunigund Hannsen dez Schonn dem got gnad säligen witiben"*, die bestimmt: . . . . *Itenn So Schaff ich ein halb pfunt geltz in daz czehemayster ambt der pfarr ozu aller notdurft und ein halb pfunt unser lieben frawn da selbs czu dem paw Jarleichen abz lang daz paw werdt und nach dem paw So schol daz halb pfunt geuallen In daz czehemayster ambt czu dem vorgenanten halben pfunt":* . . . . 1429 vermacht ein Jörg Sammer eine Summe: . . . *„in der beschaiden daz man dy XXV gulden alle jar zu dem paw des chors pey der pfarr als lang man daran pawt hinnach sol es dem spital beleyben."* . . . .

Ich möchte auf Grund dieser Urkunden annehmen, daß der Bau erst in den zwanziger Jahren energisch in Angriff genommen

[1]) Die Urkunden sind von Dr. L. Spatzenegger veröffentlicht in „Beiträge zur Geschichte der Pfarr- oder Franziskanerkirche in Salzburg", Mitteilungen der Gesellschaft für Salzburger Landeskunde, IX. Vereinsjahr 1869.

wurde, und dafür, glaube ich, spricht auch die Tatsache, daß der Franziskanerchor technisch noch fortgeschrittener erscheint, als selbst die Pfarrkirche in Straubing, deren Gründung um 1418 fällt. 1450 wird die Weihung mehrerer Altäre erwähnt, so daß wir in dieser Zeit den Chor als vollendet betrachten müssen.

In das Jahr 1410 fallen zwei Neugründungen, die Pfarrkirchen St. Nikolaus in Neuötting und St. Jakob in Wasserburg. Den Baubeginn von St. Nikolaus nennt eine Inschrift am Bogen einer kleinen Pforte, die vom Chor in den Turm führt: *„Anfang des kor und turn 1410 anfang des langhaus 1484.“*[1]) Über St. Jakob gibt eine Urkunde Aufschluß, die an der hier in Betracht kommenden Stelle lautet: *„Wir der rat und gemeinichlich die burger der Stat ze Wasserburg sein ainmütigchlich mit einander uberain worden die kirichen zu sand Jakoben zu gewelben und zu pawen* — — —. 1437 war das Langhaus sicherlich fertig, da in Rechnungen aus diesem Jahr nur kleinere Reparaturen erwähnt sind. 1445 erfolgt dann der Chorbau durch „Stephan Krumbenawer“.

Sieghart verlegt den Baubeginn von St. Jakob (Straubing) in den Anfang der 30er Jahre des XV. Jahrhunderts, also nach dem Tod des Hans Stethaimer. Ihn bestimmt dazu eine Urkunde von 1429, in welcher von einer St. Jakobs-„Kapelle“ die Rede ist, demnach keine Kirche existiert haben könne. Allein es finden sich eine Reihe von Urkunden[2]), in denen von einer Kirche St. Jakob die Rede ist, und zwar schon aus dem Jahre 1419, wo es heißt: *„Zu Straubing bei St. Jakobschirchen“;* ferner 1424 ist bei Andreas Ratisponensis[3]) von einer *„Ecclesia St. Jakobi“* die Rede. Entgegen der Meinung von Sieghart läßt sich vielmehr als sicher beweisen, daß St. Jakob bereits 1418 begonnen war. In einer Chorkapelle ist vor einigen Jahren ein Freskogemälde entdeckt worden, das sowohl stilistisch, als auch durch eine Inschrift in das Jahr 1418 zu datieren ist. Es stellt eine Kreuzigung dar, darüber befindet sich ein Schweißtuch der Vero- Tafel II.

[1]) Nähere Angaben Kunstdenkmale Bayerns, Bezirksamt Altötting.

[2]) Straubinger Stadtarch. Fasc. 6.

[3]) Andreas Ratisponensis herausg. von G. Leidinger, München 1903. Für das Jahr 1430 heißt es dort: *„Item parum ante hec tempora ampliatus est chorus ecclesie St. Jacobi Strawbigne . . .“*

nika, darunter vier weibliche Heilige: St. Margareta, St. Katharina, St. Barbara und St. Dorothea. Die Inschrift lautet:

Anno dm̄ce icarnatōis m°ccc°LXXXVI
fūdata ac dodata fuit ara colletealis
antiqui cho]ri per discretum virū hein-
ricū prͤachs opidanū straubingn̄ dedica
qe fuit anno eodem pxi (schreib: pxi) dm̄ca] ante
festu s dyonisy in honōe ōnu sanctorū
cuis dedica° annatun celebrāda dm̄ca
ps̄cripta] anno dm̄ m°ccc nonagesimo
pm̄o pdc̄us prͤachs in profesto kathedre
.s. petri ex hac vita] migravit itm anno
dm̄ m°ccc°XVIII dm̄ca secūda in ad-
v̄etu dm̄ q̄ canit pptus cyon p̄curante]
discreto uiro joh̄e prͤachs filio ante
dicti consecratum est hoc altare
et missa una cum officiis] patrocimo
et dedicatōe veteris are ad istam
sunt translate.

Daraus geht unzweifelhaft hervor, daß 1418 von einer älteren Kirche in die neue eine Meßübertragung stattgefunden hat, demnach ein Teil, wenn vielleicht auch nur eine oder die andere Kapelle des jetzigen Baues fertig war. In der gleichen Kapelle befinden sich Reste eines Glasfensters, das aus der gleichen Zeit stammt und nach der ganzen Anordnung nur für dieses Fenster gearbeitet sein kann, also unmöglich übertragen ist. Ein zweiter, wenn auch nicht ganz so stichhaltiger Beweis, ist die Grabplatte des 1418 gestorbenen „Magnus von Smichen“. Der Grabstein ist zwar erst später gearbeitet, doch ist damit die Behauptung nicht entkräftet, daß der Betreffende schon 1418 hier begraben wurde. Dafür scheint auch der Schild der Familie Smichen am äußeren Fensterbogen der Kapelle zu sprechen; sie wird wahrscheinlich von den Smichen ge-

stiftet worden sein. In der folgenden Kapelle befindet sich dann ein Grabstein des Ulrich Chastmayr, der 1432 starb. Auch er bestätigt die Tatsache, daß man zu dieser Zeit schon in der Kirche bestattete. Einige Urkunden[1]) aus den folgenden Jahren sind noch anzuführen, die sich auf St. Jakob beziehen: 1423 wird eine Meßstiftung in St. Jakob erwähnt:

1424 eine Güldstiftung des Märkhl Lederer zum Gottshaus St. Jakob;

1432 ein Gottdienst in St. Jakob,

1433 eine Messe in dem Gottshaus St. Jakob.

Die Häufung von Meßstiftungen, die in diese Zeit fallen, können sehr wohl als Beiträge zu einer im Bau begriffenen Kirche gedeutet werden. Ebenso ist der schon erwähnte Schenkungsbrief des Herzogs wahrscheinlich auf St. Jakob zu beziehen und nicht auf die Karmelitenkirche.

Nach alledem ist es als erwiesen anzunehmen, daß St. Jakob um 1418 begonnen wurde, und daß Stethaimer selbst noch die erste Zeit dem Bau vorstand, der in seinem ganzen Aufbau und Grundriß die untrüglichen Zeichen der Hand des Meisters trägt. Sehr lange, bis ins XVI. Jahrhundert hinein, wurde an der Kirche gebaut. Namentlich in der Mitte des XV. Jahrhunderts scheinen die Arbeiten, wenn nicht unterbrochen, so doch wenig eifrig betrieben worden zu sein. Das hängt damit zusammen, daß Straubing mit dem Aussterben der dort regierenden Linie an Bedeutung verlor.

Diese zeitliche Ordnung der Bauten wird noch ab und zu bei der Betrachtung der einzelnen gestört werden müssen, da die Entwicklung eines künstlerischen Gedankens nicht folgerichtig und ununterbrochen fortgeführt wird. Diese Erscheinung muß zum größten Teil auf äußere Gründe zurückgeführt werden: Wünsche der Besteller, kirchliche Vorschriften sind dem Künstler da und dort hinderlich gewesen.

[1]) Alle Urkunden im Straubinger Stadtarchiv.

III.

Um die Stellung der Bauten des Hans Stethaimer in der Baukunst Altbayerns des schließenden XIV. und des beginnenden XV. Jahrhunderts verständlich zu machen, ist es notwendig, kurz die wichtigsten Neuerungen der Gesamtanlage zu kennzeichnen.

1. Hallenartiger Aufriß (bis auf einige romanische Bauten und eine einzige, noch öfters zu erwähnende gotische Kirche in Laufen a. d. Salzach ist in Altbayern vorher nur basilikal gebaut worden);
2. Chorumgang;
3. Niedrige zwischen die Strebpfeiler eingebaute Kapellen; — Neuerungen, die nicht immer zusammen auftreten.

Außerdem ist daran zu erinnern, daß wir es mit Backsteinkirchen zu tun haben und daß dieses Material für die Konstruktion, wie auch für die künstlerische Wirkung von schwerwiegendster Bedeutung ist. Es ist bemerkenswert, daß manche Städte, wie z. B. Straubing, sehr gut und ohne besondere Kosten zu Haustein hätten gelangen können — das unweit gelegene Bogenberg besitzt eine sehr schöne Hausteinkirche —, allein man verzichtet mit Absicht, man wollte die massige geschlossene Wirkung des Backsteinmauerwerks, das außerdem, auch damals schon, billiger war. Jede plastische Zierart, überhaupt jeder Luxus am eigentlichen Bau, verbot sich damit von selbst. Schon die Vorliebe für ein anderes Material hat diese Richtung in einen gewissen Gegensatz zu der beispielsweise in Regensburg herrschenden Schule gebracht, so daß ein Bau wie der schon genannte in Bogenberg und die Straubinger Kirchen grundverschieden sind. Die Grenzen sind da scharf gezogen und dieses Moment erleichtert die Selbständigkeit der jüngeren Landshuter Schule, die noch dazu durch die technischen Leistungen über ihre ältere Kollegin von Regensburg im XV. Jahrhundert in Altbayern

den Sieg davon trug und damit außer dem politischen auch das künstlerische Übergewicht nach Landshut verlegte.

Der Zusammenhang mit der vorausgehenden Architekturperiode und die künstlerische Entwicklung Hans Stethaimers läßt sich am klarsten an der Vergleichung der Grundrißdisposition zeigen. Der Grundriß richtet sich hauptsächlich nach dem Zweck, dem der Bau dienen soll. Deshalb werden eine Klosterkirche und eine Pfarrkirche Unterschiede aufweisen, die beispielsweise im Verhältnis von Chor und Langhaus liegen. Ebenso ergeben sich mit Rücksicht auf rituelle Gebräuche allmählich Veränderungen, je nachdem das Schwergewicht auf den Altardienst oder die Predigt gelegt wird. Im ersteren Falle muß der Chor so disponiert sein, daß er unwillkürlich die Blicke auf sich zieht, während die Predigt möglichst zentral um die Kanzel angelegte Räume verlangt. Wenngleich die Predigtorden in diesem Sinne ihren Einfluß geübt haben und darauf ein Teil der veränderten Raumdisposition der Spätgotik zurückzuführen ist, so darf man doch nicht annehmen, daß damit eine völlige Umgestaltung eintrat. Stethaimer behält die ausgesprochen langgestreckte Form des Kirchengrundrisses bei, so daß in dieser Beziehung eine Veränderung gegenüber dem basilikalen System nicht zu beobachten ist. Ebenso konservativ bleibt er bei den Chorformen von drei Kirchen: Der Karmelitenkirche (St.), St. Martin (L.) und St. Nikolaus (N.).

Es ist der ausgeschiedene, nur das Mittelschiff fortsetzende Chor mit $^5/_8$ Schluß. Der vorspringende Westturm ist ebenfalls häufig, während die geradegeschlossene Westwand zweifellos die Einfachheit der Land- oder Bettelordenkirchen zum Vorbild hat.

Wie streng sich Stethaimer im Grundriß bei seinem frühesten Bau, der Karmelitenkirche (St.), an einen älteren anlehnt, das beweist ein Vergleich mit der Pfarrkirche von Burghausen. Diese wurde in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts einer durchgreifenden Erneuerung unterworfen, und schon früher wurde die Vermutung ausgesprochen, daß Hans Stethaimer, der ja aus Burghausen stammt, dort als Lehrling oder Geselle tätig war. Diese Ansicht läßt sich dadurch bekräftigen, daß Hans Stethaimer bei der Karmelitenkirche sich sehr streng an die Maße der Burghausener Pfarrkirche hält. Der einzige Unterschied liegt darin, daß der Chor

Tafel III.

in Straubing entsprechend der größeren Zahl der Geistlichen um einiges verlängert wurde, die Breite ist beibehalten. Bei so auffallender Übereinstimmung darf man wohl von Zusammenhang sprechen, wenngleich im allgemeinen „ungefähre“ Maßverhältnisse mit Vorsicht zu gebrauchen sind.

Der Grundriß ist überaus einfach: an ein rechteckiges, sechsjochiges Langhaus schließt sich ein ausgeschiedener Chor in der Breite des Mittelschiffs mit $^5/_8$ Schluß. Die Pfeilerabstände sind in Straubing etwas verändert, und zwar so, daß die in Burghausen unregelmäßigen östlichen Joche hier ausgeglichen werden. Die Abstände von Pfeiler zu Pfeiler, des östlichen Pfeilers zur Ostmauer und der Pfeiler zur Langhausmauer sind gleich. Die Gewölbefelder der Seitenschiffe sind nahezu quadratisch, die des Mittelschiffs stark oblong: eine durchaus strenge Einteilung. Lediglich das westliche Joch ist breiter, weil hier die für eine Klosterkirche notwendige Empore eingebaut wurde. Eine kleine Abweichung von der Achse weist der Chor auf, der etwas südlich verschoben ist, während die Westwand (der Turm ist neueren Datums) nicht senkrecht zum Langhaus steht. Tatsächlich sind die Verschiebungen so gering, daß es nicht der Mühe lohnt, Ursachen dafür anzuführen, es können Ungenauigkeiten bei der Ausführung des Baues oder auch schon stehende Klostergebäude daran die Schuld tragen. Nach dem jetzigen Bau zu schließen, befanden sich ursprünglich keine Kapellen zwischen den Strebepfeilern, sondern diese sprangen aus der Mauer vor. An der Südseite zwischen dem dritten und vierten Strebepfeiler (vom Chor aus gerechnet) ist abschließend mit der Stirnseite der Strebepfeiler eine Kapelle eingebaut; wenn ursprünglich eine solche vorhanden war — ein vermauertes gotisches Fenster könnte darauf schließen lassen —, so war sie sicher niedriger. Wahrscheinlich stammt aber auch diese aus späterer Zeit, der Mauerbefund spricht dafür. Der Eingang war von Westen, jedoch sind auch die kleineren Portale an der Süd- und Nordseite des ersten, westlichen Joches alt. Die Westwand war gerade geschlossen. Die Kirche ist also eine einfache, dreischiffige Anlage, die im Grundriß keine Neuerungen aufweist und — wie die Kirche in Burghausen — einen etwas gedrungenen Eindruck macht.

Durch Verlängerung des Langhauses um drei Joche wirkt St. Martin (L.) sehr langgestreckt und schmal, aber proportionierter. Tafel IV. St. Martin ist ebenfalls noch völlig streng disponiert, die Seitenschiffgewölbefelder quadratisch, die des Mittelschiffs, bei dessen doppelter Breite, oblong, also auffallende Übereinstimmung mit der Karmelitenkirche. Auch hier ist der Chor ausgeschieden, in der Breite des Mittelschiffs, und mit fünf Seiten des Achtecks geschlossen.

Eine wesentliche Neuerung tritt bei St. Martin auf — und zwar zum ersten Mal in Bayern — die Anfügung von Kapellen an die Seitenschiffe, indem die Längsmauern bis in die Stirnlinie der Strebepfeiler hinausgeschoben werden. Die Frage, wo zum ersten Mal diese Seitenkapellen ausgeführt wurden, ist noch immer nicht definitiv beantwortet. Sicherlich hat der Cisterzienserorden, der sie auch wahrscheinlich einführte, viel zu ihrer Verbreitung beigetragen. Weshalb gerade Pfarrkirchen mit Vorliebe diesen Baugedanken aufgriffen, ist damit zu erklären, daß diese Kapellen fast immer Stiftungen angesehener Familien oder ganzer Zünfte waren, die für die Errichtung und Ausstattung zu sorgen hatten. Indem diese, wenn auch kleinen Bauteile pekuniär gesichert waren, unterstützten sie den ganzen Bau, der mit ihnen meist begonnen wurde und dem diese Kapellen die äußeren Umrisse gaben. Die Grundrißdisposition wird durch diese Seitenkapellen wesentlich bereichert. Bei St. Martin betragen sie ungefähr eine halbe Seitenschiffbreite, so daß die Verhältnisse vom Mittelschiff zu Seitenschiff zu Kapellen = 1 : 2 : 4 (ca.) der ganzen Anlage eine klare Gesetzmäßigkeit geben. Beim dritten und siebenten Joch treten an die Stelle von Kapellen Portalvorhallen, welche die gleiche Tiefe haben. Es ist nicht recht verständlich, weshalb Hänel beim siebenten Joch (von Westen aus gerechnet) die „Wirkung gleichsam eines Querschiffs infolge der einheitlichen Raumerscheinung“ empfindet. Hänel scheint eine oberflächliche Betrachtung des Planes zu dieser Behauptung geführt zu haben. Denn das dritte Joch ist genau ebenso gebildet: Man müßte also von zwei Querschiffen sprechen, doch ist daran gar nicht zu denken, nichts lag Stethaimer ferner und abgesehen davon waren in Bayern Querschiffe nie gebräuchlich.

Der Chor zählt vier Joche, die etwas schmäler sind als im Mittelschiff; während das südliche Seitenschiff gerade abschließt, ist an das nördliche eine kleine Kapelle angebaut, die der Familie von Asch gehörte. Haack[1]) nimmt an, daß diese Kapelle der älteste Teil der Kirche sei und daß Stethaimer durch sie gehindert wurde, den Grundriß von St. Martin klarer zu entwickeln. Ich kann mich nicht zu der Ansicht bekehren, daß die jetzt stehende Aschkapelle älter als die Kirche ist, denn es ist kaum glaubhaft, daß man auf eine kleine Kapelle in der Weise Rücksicht nimmt und der Baumeister ihre Breite für die seiner Seitenschiffe wählt. Auch wollen einige konstruktive Tatsachen mit der obigen Annahme nicht recht stimmen. Vielmehr scheint es, daß die ursprüngliche Kapelle gleichzeitig mit der Kirche — allerdings in etwas anderer Form als sie heute steht — umgebaut wurde, und daß sie 1407, wo sie urkundlich erwähnt wird, fertig war. Eine ähnliche Kapelle ist an der Nordseite des Chores von Burghausen angebaut, eine Eigentümlichkeit, die später noch häufig vorkam und ihren Ursprung wahrscheinlich in der bei Dominikanerkirchen neben dem Chor liegenden Marienkapelle hat. An das südliche Seitenschiff von St. Martin stoßen die Sakristeibauten, die in verschiedenen Perioden aufgeführt wurden. Den Westabschluß bildet ein mächtiger Turm, dessen unterstes Stockwerk die Vorhalle des Haupteinganges bildet, so daß eigentlich nur die nördliche und südliche Mauer als Fundamente dienen. Ursprünglich sprang der Turm frei vor, die Anbauten links und rechts sind späteren Datums (um 1489). Sein Grundriß ist kein strenges Quadrat, sondern, die Strebepfeiler abgerechnet, ist er um einiges breiter als tief. (Um die Mitte des inneren Westportals läßt sich ein Kreis beschreiben, der die äußeren Ecken des Turmes und die des Langhauses berührt.) Charakteristisch ist das kleine Treppentürmchen am Chor, welches durch Fensteröffnungen, die in den Chor gehen, erhellt wird. An etwas anderer Stelle kehrt es in Neuötting wieder.

Zeitlich reiht sich an St. Martin der Bau der Heiliggeist-Spitalkirche, da uns aber dort eine ganz veränderte Anlage begegnet, ist es richtiger, hier erst den Grundriß von St. Nikolaus (N.) anzu-

Tafel V.

[1]) Haack a. a. O.

schließen, der an dem System der beiden behandelten Kirchen festhält. Von Hans Stethaimer selbst stammt nur der Chor und der Turm, jedoch ist nicht daran zu zweifeln, daß die ganze Kirche auf seinen Entwurf zurückzuführen ist, der da und dort dem neuzeitigeren Geschmack entsprechend abgeändert wurde: Das Langhaus bestehend aus sechs Travéen, das Mittelschiff doppelt so breit wie die Seitenschiffe, diese wieder gleich zweimal die Kapellenbreite. Der Chor $^5/_8$-Schluß ausgeschieden, die Seitenschiffe gerade geschlossen, kurz eine durchaus ähnliche Anlage wie die Karmelitenkirche, mit der auch die Maße fast genau übereinstimmen. Die Stellung des quadratischen Turmes ist für die Gegend eine ungewöhnliche, er tritt hier in die Ecke zwischen Chor und nördliches Seitenschiff. Das westliche Chorjoch ist wegen des Turmes breiter als die übrigen. Wie in St. Martin erscheint auch hier das Treppentürmchen am Chor, in welchen sich die kleinen viereckigen Fenster öffnen. Die Seitenkapellen begleiten lediglich das Langhaus. Das Hauptportal befindet sich an der Nordseite (drittes Joch von Osten), eine Vorhalle nimmt wieder den Platz einer Kapelle ein.

Die in den drei besprochenen Kirchen so konservativ zur Anwendung gelangte Chorform ist teilweise durch kirchliche Vorschriften bedingt, wie eine Inschrift[1]) in St. Martin über der Sakristeitüre zeigt:

Hic locus est proprius clero, sacrumque ministero;
Ordine qui sacer est, ingredietur eum;
Hinc cedat laicus, limen non panditur ipsi,
Vestibulum trepited tangere calce vaga.

Man ging also aus rituellen Gründen an eine Vereinigung von Langhaus und Chor nicht gern heran und hob auch äußerlich letzteren durch niedrigeren Dachfirst ab. Die hohen schmalen Fenster, gegenüber den in zwei Reihen angeordneten im Langhaus wirkten im gleichen Sinne. Da nur das Mittelschiff im Chor seine Fortsetzung hat, wird dasselbe gegenüber den untergeordneten Seitenschiffen stark betont.

Dieser Gruppe von Bauten, die alle auf Burghausen (ein älteres System) zurückgehen, steht eine andere gegenüber, die namentlich

[1]) Sighart, Die mittelalterliche Kunst i. d. Erzdiözese, München-Freising, 1855.

in der Choranlage für Bayern eine bedeutende Bereicherung brachte. Die strenge Scheidung von Langhaus und Presbyterium wird aufgegeben, die Seitenschiffe ziehen sich um den ganzen Bau, und bilden so einen Umgang um den Chor. Es ist keine völlig neue Idee, die darin zum Ausdruck kommt, die gotischen Kathedralkirchen hatten sie längst ausgebildet, allein auf bayerischem Boden wurde sie nicht einmal in Regensburg aufgegriffen. Zum erstenmal treffen wir also die Anlage bei der Heiliggeistkirche in Landshut: Das Langhaus geht ohne kenntliche Unterscheidung in den Chor über. Bei der Betrachtung des Grundrisses wird man unwillkürlich an der Stelle, wo nördlich der Turm ansetzt und südlich die Sakristei, den Chor beginnen lassen, jedoch ist im Inneren davon nicht viel zu fühlen, nur eine Stufe hebt ihn fast unmerklich heraus. Die Verhältnisse des Langhauses haben sich auch etwas geändert, zwar bleiben die Seitenschiffjoche quadratisch, die des Mittelschiffs dagegen haben nicht mehr ganz die doppelte Breite; jedoch von einer Ausgleichung der Schiffe kann man deshalb noch nicht sprechen. Besonders der Chorschluß — in dieser Art das früheste Beispiel Süddeutschlands — ist überaus interessant. Wie schon gesagt, laufen die Seitenschiffe in voller Breite um den Chor, der mit zwei Seiten eines Sechseckes[1]) geschlossen ist. Dadurch tritt ein Mittelpfeiler in die Achse und dieser wird soweit ins Innere gerückt, daß der Umgang nicht die geringste Breitendifferenz erleidet, was ja erfolgen müßte, da dem inneren Mittelpfeiler kein Außenpfeiler entspricht, sondern ein Mauerintervall. Der äußere Schluß ist ungerade: sieben Zwölfeckseiten. (Das Zwölfeck ist nicht genau geometrisch, denn der zweite, radialstehende Strebepfeiler des Chores links und rechts ist um einiges nach außen gerückt, damit der Umgang an dieser Stelle nicht verengt werden muß.) Die letzten 5 Pfeiler scheinen völlig disharmonisch angeordnet, d. h. die drei östlichsten mit den zwei übrigen in keinem geometrischen Zusammenhang zu stehen; das ist aber nicht der Fall, denn das östlichste Pfeilerpaar bildet, wie gesagt, mit dem Mittelpfeiler zwei Sechseckseiten, die vorletzten aber mit diesem ein

Tafel VI.

[1]) Nicht $^4/_6$ Schluß, wie Haack behauptet, da die vorletzten Pfeiler mit den drei letzten in keiner von einem Kreis zu umschreibenden geometrischen Figur stehen.

gleichseitiges Dreieck. Es ist wichtig zu beobachten, daß man zugunsten einer weicheren, runderen Führung des Umgangs eine höhere Polygonzahl des Schlusses wählt, so daß sich stumpfere Winkel ergeben. Seitenkapellen werden bei dieser neuen Form des Grundrisses noch nicht angebracht, doch scheinen die Ansätze dazu in den etwa 1 m tiefen Nischen gegeben, die sich durch das teilweise Hereinziehen der Strebepfeiler bilden. Der quadratische Turm ist breit fundamentiert, im Inneren führt eine quadratische Treppenanlage nach oben. Die angebaute Kapelle beim Turm ist späteren Datums, während die Portalvorhallen ursprünglich sind. Im Westen ist eine moderne Halle vorgebaut, die um die Hälfte der Gesamtbreite der Kirche vorladet.

Es wird sofort auffallen, um wieviel gebundener diese Anlage wirkt als die früher besprochenen, wie hier wirklich von einem großen, geschlossenen Raum geredet werden kann, zumal, wenn man die gleiche Höhe in allen Bauteilen ins Auge faßt. Dieses Streben nach Einheitlichkeit etwas der Renaissance Verwandtes zu nennen, hat eine gewisse Berechtigung, jedoch muß schon jetzt darauf hingewiesen werden, daß in Bayern die Entwicklung durchaus anders vor sich geht als z. B. in Sachsen. Um einen Raum zu erhalten, zielt dort alles auf die Gleichstellung der Schiffe hin, während in Bayern durch die Unterdrückung der Seitenschiffe Ähnliches erreicht wird. Denn von diesen ersten Versuchen, den Seitenschiffen Geltung zu schaffen, wie sie die Heiliggeistkirche zeigt, wendet man sich in der Folgezeit ab, indem die Seitenschiffe wieder durch den Chor, bzw. durch das mit ihm vereinigte Mittelschiff getrennt werden und der Umgang, wenn nicht tatsächlich, so doch in der Wirkung zurücktritt.[1])

Bevor wir jedoch bei Hans Stethaimer diesen Weg verfolgen, den er bei seinem in dem Sinne spätesten Bau St. Jakob (St.) eingeschlagen hat, ist es nötig, an die Heiliggeistkirche den Chor von Salzburg anzuschließen, der nah verwandte Züge zeigt. Bei dieser genaueren Betrachtung wird auch klar, weshalb wir den Bau wenigstens in der Ausführung so spät datiert haben: technisch

Tafel VI.

[1]) Hans Karlinger, Studien zur Entwicklungs-Geschichte des spätgotischen Kirchenbaues im Münchener Gebiet, München 1809, S. 34 ff.

ist er wohl das Vollendetste, was Hans Stethaimer geschaffen hat — höchstens mit St. Martin zu vergleichen. Der Salzburger Chor, der zum Unterschied von Heiliggeist außen mit 5 Zehneckseiten geschlossen ist, zeigt wieder die Stellung eines Pfeilers auf die Mitte, doch — und das ist das Bewunderungswürdigste — Stethaimer läßt hier die in Landshut mit dem Mittelpfeiler zwei Sechseckseiten darstellenden, östlichsten Stützen wegfallen und konstruiert einfach ein gleichseitiges Dreieck, das wir auch bei Heiliggeist mit den vorletzten Pfeilern gebildet finden. Also zwei Pfeiler werden beseitigt und dazu die Dimensionen wesentlich gesteigert. Abgesehen von der enormen Höhe rückt er auch noch die Pfeiler, die nicht einmal in der Achse der Strebepfeiler stehen, bedeutend auseinander, so daß sich die Mittelschiffjoche dem Quadrat nähern, während die Nebenschifftravéen langgestreckt werden. Auffallend ist die Verbreiterung des Umganges gegen die Mitte zu, indem der Mittelpfeiler sehr weit ins Innere gestellt wird. Der Umgang gewinnt nahezu die Breite des Chores, eine Raumausgleichung wird hier also fast erreicht — die einzige Ausnahme bei den Bauten Stethaimers. Als weiterer Unterschied ist noch die Anfügung von Kapellen zu betonen, abermals eine Erweiterung des Raumes. Freilich waren sie ursprünglich niedriger wie die jetzigen.[1])

Einer wesentlich anderen Lösung der Choranlage begegnen wir bei St. Jakob in Straubing. Die Tendenz, die schon oben ausgeführt wurde, tritt deutlich zutage. Der Umgang ist zwar noch vorhanden, allein konstruktiv laufen die Sargmauern des Mittelschiffs durch bis zur Ostmauer. Die letzten Pfeiler sind auf die Verbindungslinien der vorletzten Pfeiler mit den östlichen Strebepfeilern gerückt, der Chorschluß wird nur mehr angedeutet. Daher kann man auch nicht mehr von einem eigentlichen inneren Schluß sprechen, denn die Pfeiler bilden keine geometrische Figur. Die Abstände der Pfeiler müssen verändert werden, und zwar treten die beiden vorletzten und letzten Pfeiler weiter auseinander als die übrigen und so viel, daß ihr Abstand dem des östlichsten Pfeilerpaares gleich wird. In der Ausgleichung des Abstandes dieser

Tafel IV.

[1]) Von Salzburg scheint diese Choranlage nach Meran (Pfarrkirche) gelangt zu sein. Heilig-Geist-Spitalkirche (Landshut) war für die Pfarrkirche in Dingolfing das Vorbild.

vier Pfeiler kann man vielleicht die letzte Spur eines polygonalen Chorschlusses sehen. Der Umgang dagegen bleibt in seiner Breite so ziemlich erhalten, allerdings nicht in der gleichmäßigen Schwingung wie in Heilig-Geist.

Die Verbindung zweier sich widerstreitender Prinzipien: des dominierenden Mittelschiffs einerseits, die sich vereinenden Seitenschiffe andererseits, führen zu Unregelmäßigkeiten, die auch Hans Stethaimer nicht einwandfrei bewältigt. Interessant ist hier ein Vergleich mit der Münchener Frauenkirche, die in den Grundzügen den gleichen Chorschluß aufweist, so daß die Annahme berechtigt erscheint, daß Jörg Ganghofer St. Jakob (St.) gekannt hat. Ganghofer behält den Pfeilerabstand bei, das östlichste Pfeilerpaar steht deshalb weiter auseinander, und außerdem wird er dazu geführt, den Umgang merklich enger zu gestalten, in diesem Punkt also ein Fortschritt, wenn man das Ziel der völligen Scheidung der Seitenschiffe im Auge behält.[1])

St. Jakob (St.) bildet im übrigen unter den Bauten Hans Stethaimers die konsequenteste Ausbildung des spätgotischen Systems, das in Schwäbisch Gmünd seine erste Gestaltung gefunden hat. Die Seitenschifftravéen sind quadratisch, das Mittelschiff nicht ganz doppelt so breit; den ganzen Bau umschließen niedrige Kapellen, die etwas breiter sind als die halben Seitenschiffe. Der Turm ist der Westseite ähnlich vorgelegt wie bei St. Martin, nur anders fundamentiert, die Eingänge sind hier von Nord und Süd, so daß die Westmauer keine Unterbrechung erleidet. In dieser Beziehung ähnelt der Straubinger Turm dem von Burghausen, der aber nicht aus Stethaimers Zeit stammt. Über die Datierung des Turmes von St. Jakob ist hier noch einiges nachzutragen. In der Chronik der Karmeliten von 1607 heißt es: *„Ita enim, ut quidem paulo ante idem tempus (1430) Chorus Ecclesiae S. Jakobi quoque ampliatus legitur, et non ita pridem turris eiustem Ecclesiae altior effectus est."*

Demnach muß der Turm in den zwanziger Jahren des XV. Jahrhunderts begonnen worden sein, was ja zu dem allgemeinen Baubeginn passen würde, zumal öfters mit Chor und Turm, also von

[1]) Verwandte Lösungen in Freising (Pfarrkirche) und Augsburg (Dom).

zwei Seiten angefangen wurde. Dagegen scheint jedoch eine Jahreszahl am Turm, etwa in halber Höhe des untersten Stockwerkes, zu sprechen, die 1512 angibt. Immerhin läßt sich die obige Angabe damit verteidigen, daß der Turm bei der allgemeinen Langsamkeit des Betriebes über die ersten Anfänge nicht hinausgekommen ist. Zweifellos stammt der Hauptteil des Turmes aus späterer Zeit. Breite Vorhallen schützen auch hier die Portale, die ähnlich angeordnet sind wie bei St. Martin. Die Kirche hat bedeutende Ausmaße und zählt allein durch diese Tatsache zu den größten Bauunternehmungen der Zeit.

Tafel V. Wenn bisher von der Pfarrkirche in Wasserburg noch nicht die Rede war, so geschah das, weil die Kirche in ihrer Hauptpartie, dem Chor, nicht von Stethaimer gebaut wurde, und demnach bei einer Beurteilung der Entwicklung gerade dieses Bauteils weniger in Betracht kommt. Die Seitenschiffe bleiben hier völlig getrennt, das Mittelschiff wird bis zur Ostmauer in ganzer Breite durchgeführt. Schon die ersten drei Joche, die von Hans Stethaimer 1410 begonnen wurden, zeigen hervorstechende Unterschiede in den Proportionen. Die Pfeiler sind auffallend weit gestellt, eine Erscheinung, die sich an keinem Bau wiederfindet. Dadurch werden die Mittelschiffjoche ungemein groß, die der Seitenschiffe schmal und lang. Obwohl das Verhältnis von Seitenschiff und Mittelschiff nicht ganz 1 : 2 ist, wird tatsächlich die Wirkung eines bedeutenderen Breiten-Unterschiedes erreicht. Abgesehen also vom Chor zeigt auch das Langhaus die Tendenz der Unterdrückung der Seitenschiffe, die nur wieder durch die weite Öffnung der Arkadenbogen einigermaßen zur Geltung kommen. Ebenso sind die Kapellen lang und schmal; der Westturm und die Anbauten links und rechts sind späteren Datums. Die Portale sind im zweiten Joch angeordnet, ohne äußere Vorhallen, das Fenster einer Kapelle ist gewissermaßen zur Tür erweitert, so daß keine fühlbare Unterbrechung der Kapellenreihe eintritt. Die Kapellen des Chores erheben sich fast zur Höhe der Seitenschiffe ähnlich wie in Salzburg — eine Liebhaberei Stephan Krummenauers — und eine Weiterbildung der niedrigen Stethaimer-Kapellen, die schließlich zu der hohen, kaum mehr als Kapellen fühlbaren Raumerweiterung der Frauenkirche in München führt.

Der Wasserburger Bau, der sich so völlig von den Gewohnheiten Hans Stethaimers unterscheidet, ist sicherlich durch die Anordnungen der städtischen Behörden besonders stark beeinflußt worden. Die weite Pfeilerstellung erinnert lebhaft an italienische Bauten, und es ist sehr wahrscheinlich, daß die Wasserburger, die durch den Inn mit Tirol enge Beziehungen unterhielten, von dorther diese Anregungen empfingen, die auch in der kleinen Frauenkirche nachweisbar sind.

Die leicht erkennbaren Unterschiede in der Grundrißentfaltung, die von vornherein zwei Gruppen von Bauten bilden lassen, sind bei der Betrachtung des Aufrisses nicht so stark und markant, abgesehen natürlich in den Punkten, wo er vom Grundriß abhängt. Tafel VII. Sämtliche Stethaimer-Kirchen sind Hallenbauten, Kirchen, bei denen sich alle drei Schiffe zu gleicher oder vielmehr nahezu gleicher Höhe erheben; in Wirklichkeit sind die Seitenschiffe immer um einiges niedriger, was aber von unten schwer zu erkennen ist. Mit einer einzigen Ausnahme sind die Bauten des Hans Stethaimer in Bayern die ersten der Gattung. Über diese Ausnahme, die Pfarrkirche in Laufen, über den wahrscheinlichen Zusammenhang mit früheren Bauten des Systems, wird am Schluß noch die Rede sein.

Wenn die Landshuter, überhaupt die Bauten des Hans Stethaimer im Zusammenhang mit anderen Hallenkirchen genannt werden, so ist es immer ein charakteristischer Zug, der bei ihnen betont wird: Die unvergleichliche Leichtigkeit des Aufbaues, die geradezu verblüffende Gewandtheit und Kühnheit in Anwendung der technischen Mittel, eine Sicherheit des Könnens, die nirgends wieder erreicht wurde; man wird des öfteren an die modernste Eisenkonstruktion erinnert. Diese Tendenz des Hinaufwollens, Hinaufziehens ist so ausschlaggebend, daß eine Dehnung in die Breite nicht mehr empfunden wird, das Gefühl für die Höhendimensionen übertönt alle anderen. Und dieser Grundzug tritt gleich beim ersten Bau, der Karmelitenkirche, mit erstaunlicher Deutlichkeit zutage, einer Kirche, die im Grundriß noch völlig am Hergebrachten festhält. Bedauerlicherweise ist dieser Bau durch barocke Zutaten so entstellt, daß eine volle Würdigung nicht mehr möglich ist: die Pfeiler sind stark verändert, verdickt, die alten Gewölbe

sind völlig beseitigt. Aber trotzdem ist das Gefühl eines luftigen, hochstrebenden Raumes erhalten.

Die Beleuchtung dieser Hallenkirchen ist für die künstlerische Wirkung sehr maßgebend. Beim basilikalen System erhellt das Licht, das durch die hoch oben angebrachten Fenster des Mittelschiffs eindringt, namentlich die oberen Partien desselben, hebt es damit entschieden hervor, um im Chor seinen Höhepunkt zu erreichen. Die Seitenschiffe dagegen bleiben düster und treten zurück. Bei den Hallenkirchen verkehren sich die Verhältnisse; die Seitenschiffe mit den hohen, schmalen Fenstern werden hell, das Mittelschiff, der eigenen Beleuchtung entbehrend, verliert an Licht, zum mindesten an Betonung, besonders das Gewölbe, die höchsten Partien dunkeln. Der Chor, wenigstens bei den im alten Grundrißschema erbauten, bleibt in seinem Recht, er ist nach wie vor der hellste, alle Blicke auf sich ziehende Teil; die rituellen Vorschriften, wie sie z. B. die Inschrift in der Martinskirche erwähnt, werden durch den Künstler unterstützt. Bei den Kirchen mit hohem Umgang dagegen teilt auch die Chorpartie etwas das Schicksal des Mittelschiffs, mit dem sehr wichtigen Unterschied, daß die Umgangfenster durch die Pfeiler hindurch sichtbar werden und auf diese Weise dort die hellste Lichtwirkung erzeugt wird, während im Mittelschiff, durch die ziemlich enge Stellung der Stützen, die Fenster stark abgedeckt werden. Die ganze Wirkung des Innenraumes wird oft zum großen Teil von den erzielten Beleuchtungseffekten bedingt. Bei den älteren Bauten des Hans Stethaimer tritt noch das eine Moment zur Betonung des Mittelschiffes hinzu, daß eben dieses allein durch den Chor fortgesetzt wird, während die Seitenschiffe im Osten unvermittelt schließen; der Chor wird durch mehrere Stufen herausgehoben und so vom Hauptschiff geschieden.

Das Äußere bei allen diesen Kirchen ist einfach, schmucklos, fast nüchtern. Das Streben nach Massenwirkung kommt hier besonders zum Ausdruck und man kann sich kaum einen größeren Gegensatz denken zu den straffen, kühnen Verhältnissen des Inneren. Im vertikalen Sinne erfüllen die Strebepfeiler die Gliederung der Außenmauer, im horizontalen der Sockel, das da und dort verwendete Kaffgesims und ein für die spätere Landshuter Schule

sehr charakteristisches Friesband, das sich in einer Breite von 1—2 m unter dem Dach sowohl der Kapellen als auch der Schiffe hinzieht. Stethaimer scheint es besonders geliebt zu haben, denn an allen seinen Bauten kehrt es wieder. Dieser Fries erfüllt sicherlich rein dekorativen Zweck: einesteils soll er die für die Dachkonstruktion nötige Erhöhung der Langhausmauern beleben, andererseits für die bei Hausteinkirchen sehr beliebten Dachgalerien einigermaßen Ersatz schaffen, die übrigens auch bei diesen nicht immer oberhalb des Dachgesimses stehen, sondern wie am Freiburger Münster auch schon unterhalb angebracht werden.

Der Chor wird durch keine Dekorationsmotive besonders hervorgehoben, Strebepfeiler, Fries und Kaffgesims sind auch bei ihm die einzigen Gliederungslinien. Bei den Kirchen mit ausgeschiedenem Chor tritt er so wie so selbständiger heraus, durch den niedrigeren Dachfirst wird er noch obendrein weithin erkennbar vom Langhaus getrennt. Bei den Bauten dagegen, die einen Umgang und außerdem Kapellen um den Chor legen, wird die Scheidung vom Langhaus und Presbyterium auch im Äußeren verwischt. Jedes trennende Glied wird vermieden, in ungestörtem Lauf ziehen sich Fries usw. um den ganzen Bau, höchstens da und dort durch Anbauten späterer Jahre unterbrochen.

Die Westfronten erhalten teilweise durch einen Turm ihre Physiognomie, so St. Martin und St. Jakob, aber nur in Landshut ist er teilweise als ein Werk des Hans Stethaimer anzusehen. Die übrigen Kirchen mit einfach geschlossener Westwand, wie sie Stethaimer verschiedentlich anwendete, wurden mehr oder weniger umgebaut. St. Nikolaus in Neuötting ist erst sehr spät westlich abgeschlossen worden.

Für den äußeren Eindruck dieser Kirchen ist das hohe, gewaltige, alle drei Schiffe überdeckende Dach sehr charakteristisch. Im Vergleich mit den reich abgestuften Dachlinien des basilikalen Systems kann man diesen spätgotischen Riesendächern den Tadel einer gewissen Plumpheit nicht ersparen. Für sich betrachtet wird man jedoch auch diesem Bauteil einen Reiz zusprechen können. So viele kleine Städte erhalten ihr individuelles Aussehen gerade durch das mächtige Dach ihrer Pfarrkirche, das weit über die Häuser

hinausragt und welches das Gefühl der Sicherheit, des Schutzes, den die Stadt selbst bietet, versinnbildlicht.

Tafel VIII. Die Karmelitenkirche, obwohl im Grundriß noch ganz am Alten hängend, erscheint im Langhaus-Aufriß als eine völlig entwickelte Hallenkirche. Die Seitenschiffe sind zwar um etwa 3 m niedriger als das Mittelschiff, eine Differenz, die aber bei der bedeutenden Höhe die Wirkung nicht beeinträchtigt. An den Mauern laufen jetzt dünne Pilaster zwischen den hohen schmalen Fenstern hinauf, wo ursprünglich ein oder mehrere Dienste nach Art von Landshut oder Neuötting zu denken sind. Auch der Chor hat durch diese Restauration stark gelitten, die Fenster sind zum Teil vermauert, die Spitzbogen zu Rundbogen verändert. Der Mangel eines gotischen Gewölbes ist besonders fühlbar; außerdem wurde das jetzige tiefer eingesetzt als ehedem, Bogenreste unter dem Dach an den Außenmauern zeigen die einstige Höhe der Schiffe. Das Licht kann, durch die Anbauten des Klosters im Norden behindert, nur von Süden eindringen, so daß die Gesamtwirkung durch die Beleuchtung nicht gerade günstig beeinflußt wird.

Tafel IX. Das Äußere hat sich besser erhalten, obwohl auch hier Kapellen- und Sakristeianbauten mancherlei umgestaltet haben. Über einem niedrigen Sockel erhebt sich die Mauer, durch ein teilweise unterbrochenes Kaffgesims und das Friesband gegliedert. Das letztere ist nur angedeutet, indem sich unterhalb des Daches ein einfaches, schmales Gesims hinzieht. An der nördlichen Chorseite kann man Reste von Bemalung erkennen. Die Strebepfeiler sind am Langhaus zweimal, am Chor dreimal abgesetzt. Entsprechend der Wölbungsänderung scheint auch das Dach ursprünglich eine andere Neigung gehabt zu haben, an der Ostmauer des südlichen Seitenschiffes erkennt man die alte Dachlinie. Die Fenster sind oben abgerundet und unten gekürzt worden, wie die Vermauerung deutlich zeigt.

Tafel X. Was an diesem Bau durch eine gründliche Restauration zum Teil verwischt wurde, das kommt bei St. Martin (L.) zu voller Wirkung, da ein gütiges Geschick diese Kirche vor allzu eingreifenden Veränderungen bewahrte. Abgesehen von den Dimensionen läßt dieser Innenraum seinen Vorgänger in Straubing weit hinter sich:

er wird immer zu den bewunderungswürdigsten Leistungen der Spätgotik zählen. Man hat an ihm immer das Hervortreten des rein technischen Meisterstücks getadelt, ihn „engbrüstig, empfindungslos“ genannt, ein Urteil, das von einiger Berechtigung ist, zumal wenn man seine Ansicht über spätgotische Kirchenräume an dem vollendetsten Beispiel St. Georg in Dinkelsbühl festgebunden hat.

Das Innere der Martinskirche verlangt seinen eigenen Maßstab, es ist einfach nicht zu vergleichen. Unter dieser Voraussetzung wird man die ganz einzigartige Größe empfinden können: das konstruktiv, technisch Staunenswerte wird auch in künstlerischer Beziehung eindrucksvoll. Das Ausschlaggebende der Wirkung ist die Höhendimension. Die Mittelschiffhöhe ist gleich der Gesamtbreite inkl. Kapellen, da diese aber im Raumganzen durch die dunklere Beleuchtung nur sekundäre Bedeutung haben, so wirken natürlich die Schiffe noch schmäler, die Höhenmaße aber um so unglaublicher, zumal unser Auge diese Dimensionen am stärksten, wenn man will, in übertriebenem Grade empfindet. Alles ist darauf berechnet, den Blick immer und immer wieder nach oben zu ziehen, so daß selbst die starke longitudinale Richtung des Baues dagegen in den Hintergrund tritt. Obwohl die Pfeiler von ganz ungewöhnlicher Schlankheit sind (ca. 1:22 m) ist der Ausblick in die Seitenschiffe bei der engen Stellung derselben stark behindert. Gegen die Schiffe zu sind ihnen Dienste vorgelagert, die sich über kleinen Kapitälen in die Rippen auflösen. Ein einfacher Kämpfer zieht sich etwas oberhalb um die übrigen Pfeilerseiten. Zwischen den auch hier sehr hohen, viergeteilten Fenstern tragen ebensolche Dienste die Rippen der Seitenschiffgewölbe. Einige Meter über dem Boden sind die Dienste der Seitenschiffe und des Chors durch Statuen unter Baldachinen unterbrochen. Alles ist schlank, zierlich, scheinbar unfähig, die Gewölbelast zu tragen, die bei dieser Höhe kaum mehr in ihrer vollen Schwere empfunden wird. Das einzige Moment, das die Breitenentwicklung betont, — allerdings in geringem Maße — sind die Kapellen, die in weiten, aber niedrigen Bogen sich gegen die Seitenschiffe öffnen und in ihrer ganzen Form das Streben nach oben aufzuhalten scheinen. Auch in der Beleuchtung stehen sie zurück, gegenüber dem gleichmäßig alle

Teile durchflutenden Licht der Schiffe bleiben sie etwas düster, indem die breiten fünfgeteilten Fenster meist bunt verglast sind. In ihrer Wirkung scheinen diese Kapellen die letzte Erinnerung an das basilikale System mit den dunklen Seitenschiffen. Über dem Bogen zieht sich ein Gesims hin. Der Chor wird durch einen reicher als die Arkadenbogen profilierten Triumphbogen vom Mittelschiff getrennt. Wie in den Seitenschiffen sind die Halbpfeiler mit den Diensten durch Statuen geziert. Es ist auffallend, daß der Künstler dieses Motiv nicht im Mittelschiff bringt, sondern nur in den Seitenschiffen, wie wenn er durch diese Äußerlichkeit eine Beziehung zwischen diesen und dem Chor herstellen wollte.

Tafel XI. Das Äußere läßt von den inneren Verhältnissen nicht gar viel erraten, es ist schlicht, wie alle diese Bauten. Die Anzeichen der technischen Gewandtheit fehlen aber auch hier nicht. Die Fensterformen reden am deutlichsten von den inneren Proportionen: die breiten, niedrigen der Kapellen entsprechen den Bogenöffnungen im Innern nach den Seitenschiffen, während die hohen Oberfenster mit der Schlankheit der Arkadenbögen zu vergleichen sind. Über den Kapellenfenstern zieht sich das bekannte Friesband, hier nur wie in Straubing angedeutet, über den Oberfenstern aber, unter dem Dach, mit gemaltem gotischen Maßwerk gefüllt. Die Strebepfeiler, die über den Kapellendächern erscheinen, sind am Langhaus dreifach abgesetzt, die beiden obersten Glieder stehen über Eck; am Chor lassen sich fünf Glieder unterscheiden, von denen nur das mittelste geradegestellt ist. Das Chordach ist ein Bedeutendes niedriger als das Hauptdach. Die Portalvorhallen der Nord- und Südseite sind reich gestaltet, indem mannigfach dekorierte Kielbogen vorgekragt werden und so die etwas einförmige Kapellenmauer angenehm beleben. Je zwei der vier Portale entsprechen sich kreuzweise. Neben dem Innenraum hat vor allem der Westturm schon immer allgemeine Bewunderung hervorgerufen und der Chronist Veit Arnpeck[1]) z. B. spricht mit besonderer Begeisterung von ihm. Es ist bezeichnend für die Zeit, daß ihr vor

[1]) Veit Arnpeck, Chronik Lib. V. p. 262 (Ausg. v. Pez): *„Taceo de turris sublimitate nondum perfecta, quae omnes, cum ad perfectionem venerit, totius Germaniae turres transcendet."* —

allem die Höhe imponierte, die sehr oft auf Kosten der künstlerischen Durchbildung erreicht wurde. Und sicherlich ist dieser Ehrgeiz, der sich einen möglichst hohen Turm wünschte, auch bei der Gestaltung des Inneren maßgebend gewesen.

Es ist sehr zweifelhaft, fast zu verneinen, daß Stethaimer den Turm genau so projektiert hat, wie er heute steht. Es ist vielmehr anzunehmen, daß er ein mehr logisches, abgewogenes Emporwachsen geplant hatte. In seinem jetzigen Zustand wirkt der Turm trotz der überaus graziösen Form durch die unregelmäßige und etwas planlose Stockwerkeinteilung unruhig. Man glaubt ihm anzusehen, wie Jahrzehnt auf Jahrzehnt ein Stück daran gebaut wurde, immer wieder ein Teil, so hoch als nur möglich — das reine equilibristische Kunststück. Aber er ist ein Repräsentant städtischer Macht, technischer Leistungsfähigkeit!

Zu Stethaimers Lebzeiten ist höchstens der unterste Teil mit der Vorhalle entstanden. An den Ecken wird der Turm durch je zwei rechtwinklig zueinanderstehende Strebepfeiler gestützt, die schon einige Meter über dem Boden reich gegliedert sind. Den Raum zwischen den westlichen Strebepfeilern füllt ein mächtiger flacher Spitzbogen, über dem ein Kielbogen gesetzt ist. In reichgestalteter Laibung verengt sich dieser Bogen zu einem durch einen Mittelpfosten geteilten Portal, das in die Vorhalle führt, die sich wiederum durch ein Portal ins Kircheninnere öffnet. Die drei Turmseiten werden durch je ein schmales Fenster und Mauerlisenen gegliedert. Und darüber erheben sich noch neun Stockwerke, in Höhe des Langhausdaches wird der Turm achteckig, zu oberst ein steinerner, spitzer Helm — im ganzen 132 m hoch und damit die Höhen der Trausnitz überragend. Der Städter kann von seinem Pfarrkirchenturm auf die Burg seines Landesherrn herabblicken, er hat durch eigene Kraft sich die Höhen geschaffen, wo er mit dem Fürsten, den eine starke Tradition soweit heraushob, in eine gewisse Konkurrenz treten konnte. Der Bau der Martinskirche fällt, wie bei den meisten dieser Pfarrkirchen, mit der Blütezeit der Stadt zusammen.

Eine Gegenüberstellung der St. Martinskirche (L.) und St. Nikolaus in Neuötting muß zu Ungunsten der letzteren ausfallen. Die Tafel XII.

Maße sind kleiner, die Verhältnisse nicht so ausgesprochen, nicht so überraschend. St. Nikolaus ist wie gesagt nur im Chor und Turm zu Stethaimers Lebzeiten fertig geworden, während das übrige viel später entstanden ist. Der ganze Bau ist gedrungener, was man schon am Grundriß sehen kann, die Höhenentwicklung ist nicht so bedeutend wie in Landshut. Überhaupt fehlen der Kirche die Richtungsmomente, man hat das Gefühl, als wenn es lediglich eine verkürzte, verkleinerte Auflage von St. Martin wäre. Trotzdem kommen die Charakteristika Hans Stethaimers genugsam zum Ausdruck. Die Pfeiler namentlich, hier etwas reicher profiliert, erwecken in ihrer Schlankheit am stärksten den Eindruck spielender Leichtigkeit. Ein einfacher Runddienst ist den Strebepfeilern in Langhaus und Chor vorgelegt, zur Aufnahme von Statuen im unteren Drittel unterbrochen, ganz ähnlich wie in St. Martin. Die Kapellenbogen sind in ihrer Form denen von St. Martin fast gleich; eigentümlich sind die kleinen viereckigen Öffnungen über den Bogen, die unter die Kapellendächer gehen und erst kürzlich entdeckt wurden. Unterhalb der Oberfenster zieht sich das bekannte Friesband hin, ohne Bemalung. Hell und freundlich erfüllt eine gleichmäßige Beleuchtung den ganzen Kirchenraum (nur die Kapellen scheiden wieder aus), eine Helligkeit, welche die Kirche ihrer Lage, im Norden an einem freien Platz, im Süden am Bergrand, zu danken hat. Ein großer Reiz dieser Neuöttinger Kirche liegt darin, daß sie dominierend über die ganze Stadt ragt, durch keine herandrängenden Häuser beengt wird und förmlich aus dem Bergabhang herauszuwachsen scheint. Die Strebepfeiler geben wieder die vertikalen, die Kapellendächer mit dem darunter sich hinziehenden Band, das sich unter dem Langhausdach und in gleicher Höhe am Chor wiederholt, bedeuten die horizontalen Gliederungslinien. Bei den Chorstrebepfeilern — nur diese kommen für die Art Stethaimers in Betracht — sind die beiden obersten Abschnitte wieder über Eck gestellt. Der Turm hat gegenüber dem Landshuter entschiedene Vorzüge, da er in seinen Proportionen, in seiner Gliederung ruhiger, maßvoller wirkt. Die Teilungslinien der Stockwerke entsprechen denen der Strebepfeiler, überhaupt dem Aufbau des Chores; eine überaus wohltuende Beziehung. An den Ecken stehen im rechten

Tafel XIII.

Winkel zueinander Strebepfeiler, die in gleicher Weise wie am Chor über Eck gestellt sind. In Höhe des Chordachfirstes geht der Turm vom Quadrat ins Achteck über, ein Friesband trennt auch hier die Bedachung, die ein Helm mit Krabben besetzten Rippen und Kreuzblumen bildet. Der Westwand dient als einziger Schmuck die Bekleidung mit Tuffquadern, das einfache Portal und die vier Pfeiler vermögen die kalte Massigkeit dieser Kirchenseite nicht zu mildern, für die aber Stethaimer nicht verantwortlich zu machen ist.

St. Jakob in Wasserburg nimmt auch beim Aufriß eine Ausnahmestellung ein, deshalb sei es zwischen die zwei Gruppen von Bauten eingeschoben. Die Verhältnisse sind schwer, wuchtig, die Gewölbe lasten, die Kirche zeigt nur ganz geringe Zeichen von Anmut, — alles erinnert mehr an die Frauenkirche in München. Die massigen Pfeiler sind in der Richtung der Längsachse gestreckte Achtecke. Die Rippen sitzen in allen Schiffen auf Konsolen. Die Oberfenster sind zu schmal für die Breite der Joche, dadurch erhellt sich der Raum, namentlich die Gewölbe, nicht genügend, man fühlt eine gewisse Unlust. Das Äußere ist nicht erfreulicher, fast ärmlich: Über der glatten Kapellenmauer, in die nur die breiten Kapellenfenster eingeschnitten sind, erheben sich die ungegliederten Strebepfeiler, um die ein schmales Gesims unmittelbar über dem Kapellendach hinläuft. Das mit ganz dünnen Gesimsen angedeutete Friesband ist die einzige Erinnerung an Stethaimer. Breitspurig lastet das Dach auf dem gedrückten Bau.

Tafel XIV.

Tafel XV.

Für die Vielseitigkeit, den Ideenreichtum des Meisters gibt es keinen schlagenderen Beweis, als einen Vergleich der Heilig-Geistkirche mit St. Martin, zwei Kirchen, deren Bau er am selben Ort, zur selben Zeit leitete. Es ist bezeichnend für die ganze Zeit, daß die Künstler, wo immer sie freie Hand hatten, stets neue Formen und Lösungen suchten. Die Heilig-Geist-Spitalkirche (L.) macht von allen Bauten des Hans Stethaimer den geschlossensten, fertigsten Eindruck (St. Jakob in Straubing ist durch eine starke Restauration verdorben). In derselben Stadt liegen diese beiden Extreme unter den Stethaimerbauten nicht weit auseinander; in St. Martin ein aufgeregtes, ruheloses Streben nach oben, in der Heilig-Geistkirche trotz aller Grazie und Schlankheit fröhliche, aber verhaltene

Tafel XVI.

Gelassenheit und Ruhe. Schon der Grundriß hat die prinzipiellen Unterschiede klar gelegt, die malerischen Lichtbrechungen, Überschneidungen des Chorumgangs kommen erst im Aufriß voll zur Geltung. Die Schiffe, welche von den schlanken Rundpfeilern, aus denen die Rippen kapitellos wachsen, formal getrennt werden, verbindet eine große Helligkeit, die durch die weit herabreichenden Fenster hereinströmt. Da Kapellen fehlen, ist nirgends Gelegenheit gegeben, daß sich ein tieferer Schatten bilden könnte. Die Vertikaltendenz ist selbstverständlich auch vorhanden — es müßte kein Stethaimerbau sein —, allein sie drängt sich nicht in dem Maße auf, wie in St. Martin, sie stört nicht eine gewisse Behaglichkeit. Der unten etwas verdickte Mittelpfeiler, der sich, wenn auch lichtumflossen, von dem östlichsten Fenster abhebt, betont am stärksten die Senkrechte, während er andererseits dem Mittelschiff eine klare Begrenzung gibt. Den Strebepfeilern sind innen drei Dienste in Birnstabform vorgelegt, die dreieinhalb Meter über dem Boden mit Figuren besetzt sind.

Tafel XVII. Das schlichte Äußere ist nicht gerade dazu angetan, auf den Innenraum würdig vorzubereiten. Die Strebepfeiler sind wie die schon beschriebenen vierfach geteilt, das dritte Glied von unten über Eck, unter dem Dach das Friesband. Der Chor ist diesmal, entsprechend dem Umgang, äußerlich nicht geschieden, der Turm, leider unvollendet, zeigt in den fertigen Teilen einen planvollen Aufbau. Wieder in einem gewissen Zusammenhang in der Einteilung mit dem Chore, bringt er im untersten Stockwerk zwei, im folgenden vier spitzbogige Blenden, welche eine allmähliche Erleichterung der Mauermassen andeuten sollen. Ein Friesband trennt das oberste Stück, welches jetzt mit einem Satteldach recht notdürftig gedeckt ist. Die Westfront wurde durch Restauration und den Hallenvorbau ganz verändert.

Tafel XVIII. Vielleicht wäre der Innenraum von St. Jakob in Straubing die großartigste Schöpfung Hans Stethaimers, hätte nicht ein Brand die Wölbung zerstört und das neue Tonnengewölbe mit unerfreulichen Malereien die ganze Wirkung beeinträchtigt. Technisch ist auch dieser Bau über jedes Urteil erhaben, und diese Leistung übertrifft, rein konstruktiv betrachtet, auch die von St. Martin, denn

die Rundpfeiler sind eher noch schlanker und ihr absoluter Abstand um einiges weiter wie in St. Martin, aber gerade darum ist die Illusion eines ungewöhnlich hohen Raumes nicht so stark. Bei St. Martin bedeuten die engstehenden, kantigen Pfeiler die Wiederholung einer Senkrechten, in St. Jakob dagegen bieten die Rundpfeiler keine feste Linie, sie stehen zu weit auseinander: Der Blick haftet weder an ihrer Kontur, noch vermögen sie wie in St. Martin den Eindruck einer vertikal geteilten Wand zu erwecken. Die Pfeiler und ihre Stellung zueinander sind ein wichtiges Moment bei der Wirkung eines Kirchenraums, namentlich bei Hallenkirchen, wo sie sich bei der gleichen Höhe der Schiffe voll entwickeln können. Auch bei St. Jakob wird der Raumeindruck nicht zum geringsten durch sie bestimmt.

Es ist schwer, sich die ursprüngliche Wirkung zu rekonstruieren, wie plump sind die groben Arkadenbögen auf den überschlanken Pfeilern, die kaum imstande zu sein scheinen, sie zu tragen, geschweige das drückende Gewölbe, das noch um ein Beträchtliches gesenkt wurde. (Die ursprünglichen Scheidbogen sind zu sehen.)

Alle diese Faktoren muß man sich erst wegdenken, um die freie Leichtigkeit und Fröhlichkeit dieses Raumes noch empfinden zu können. Die Beleuchtung macht auch hier viel aus. Wenn auch nicht die strahlende Helligkeit wie in der Heilig-Geistkirche erreicht ist, das Licht füllt auch hier gleichmäßig den Raum, selbst die Kapellen, um eine Stufe erhöht, nehmen einigermaßen daran teil. Über den Chorschluß ist schon beim Grundriß gesprochen worden, der Eindruck eines bis zur Ostmauer durchlaufenden Mittelschiffs ist beim Eintritt von Westen sehr stark. (Die nicht mehr vorhandene Figuration wird man sich ähnlich wie in der Frauenkirche von München zu denken haben.)

Halbe Rundpfeiler sind innen an die Strebepfeiler angelehnt; etwa sechs Meter über dem Boden geben sie Statuen den nötigen Raum. Die Fenster sind in zwei Reihen angeordnet, wie in allen Bauten, die unteren breiter, die oberen schmal, allerdings weiter wie in Landshut.

Das Äußere ist sehr einheitlich, weil der Bau beinahe ganz von späteren Anbauten verschont geblieben ist. Über einem Hau-

Tafel XIX.

steinsockel erhebt sich die ungegliederte Wand, unter dem Kapellendach läuft der Fries, der an der Hochwand fehlt. Diese wird durch die Strebepfeiler geteilt, die eine ungewöhnliche Abstufung aufweisen, indem die zwei Glieder durch eine gekrümmte Schräge abgesetzt sind. Unmittelbar über dem Kapellendach und parallel mit diesem zieht sich ein Kaffgesims um die Strebepfeiler. Der Chor ist analog behandelt. Der Turm wirkt neben dem mächtigen Langhaus kleinlich, spätere Generationen haben ihn schwächlich vollendet.

Alle bisher behandelten Bauten ließen sich mit einiger Folgerichtigkeit aneinanderreihen, eine Entwicklung zu immer freieren, luftigeren Räumen läßt sich bei näherem Zusehen feststellen. Der Chorbau zu Salzburg an der Franziskanerkirche dagegen, wie schon gesagt, von einem bestimmten Gesichtspunkt aus in seiner Grundrißanlage hinter St. Jakob (St.) zurückbleibend, übertrifft, was den künstlerischen Eindruck anlangt, alle anderen Bauten; er bedeutet den Höhepunkt in Stethaimers Schaffen vom Standpunkt des rein Malerischen, Wirkungsvollen aus betrachtet.

Tafel XX.

Es ist nicht das alleinige Verdienst des gotischen Künstlers, daß hier ein Eindruck erzielt wird, der sich schwer mit etwas gleichzeitig oder in den folgenden Jahrzehnten Entstandenem vergleichen läßt. Erst die Kuppelkirchen der späteren Zeiten zeigen in dieser Beziehung eine Verwandtschaft. Worin liegt nun eigentlich der eigenartige Reiz dieses Kirchenraums? In einem starken, unvermittelten Kontrast! Das Langhaus der Kirche ist spätromanisch, massig, schwer und düster, mit wuchtigen Pfeilern und Bogen, schwach erhellt, — der Chor spielend leicht, von einer Höhe, die vom Langhaus aus nicht zu ermessen ist und darum unbegrenzt zu sein scheint. Er ist von blendendem Licht erfüllt, so daß man nicht mehr das Gefühl hat, dort Umfassungsmauern zu finden.

Hier darf man mit Berechtigung von der Wirkung eines Zentralbaues sprechen, in dessen Mitte der Altar steht, auf dem sich das ganze Licht wie in einem Brennpunkt sammelt, auf den der Blick durch den dahinter emporwachsenden Pfeiler unwiderstehlich hingezogen wird — entschiedener läßt sich der Mittelpunkt der gottesdienstlichen Handlung kaum mehr betonen. Wie unendlich fein ist auch die Beleuchtung geregelt. Die östlichen Fenster

sind nur klein, sie können also nicht blenden, während die südlichen, durch die Pfeiler des Triumphbogens für den Beschauer gedeckt, weit geöffnet sind und den Raum strahlend erleuchten.

Es ist klar, daß der Gotiker hier den Sieg davon trägt, zumal wenn er in seinen künstlerischen Feinheiten durch einen starken Gegensatz so nachdrücklich unterstützt wird. Aber auch für sich betrachtet ist der Chor ein Meisterstück.

Die Rundpfeiler sind wieder beängstigend schlank, über einem einfachen Kämpfer entwickeln sich die Rippen, die sich in reicher Figuration ausbreiten. Halbe Rundpfeiler sind den Strebepfeilern vorgelegt, die dazwischen liegenden hohen Kapellen waren ursprünglich niedrig, wie an den anderen Bauten des Hans Stethaimer. Der Umgang ist voll entwickelt und gewinnt sogar mit der Rundung an Breite.

Das Äußere wirkt durch den Höhenunterschied von Langhaus und Chor recht eigentümlich. Die vermauerten Kapellenfenster sind noch sichtbar, im übrigen stammt alles aus der Zeit eines Umbaues im Jahre 1470. Der Turm ist gegen Ende des Jahrhunderts aufgeführt worden.

Tafel XXI.

Bei der Betrachtung des Aufrisses sind wichtige Dinge unberücksichtigt geblieben, die Gewölbe und die Details. Und das mit gutem Grund! Kein Bau ist unter Leitung Stethaimers gewölbt worden und die Einzelheiten sind ein sehr unzuverlässiges Material, da mit wenig Ausnahmen, z. B. der Sockelprofile, alle einer späteren Zeit angehören und teilweise sogar im XIX. Jahrhundert ersetzt wurden. Wenn hier trotzdem die Gewölbe behandelt werden, so geschieht es einerseits der Vollständigkeit wegen, andererseits aus der Überlegung, daß bei der Kühnheit der Stethaimer-Bauten, deren Wölbung nahezu das technisch Schwierigste war, wahrscheinlich Angaben des Meisters vorhanden gewesen sind, die zu ändern man sich hütete. Belege lassen sich dafür nicht bringen und es bleibt immerhin fraglich, ob die Ausführung sich tatsächlich eng an einen vorhandenen Plan anschloß. Die Figurationen sind alle späteren Datums.

Der konstruktiv günstigste Fall bei einer Hallenkirche ist gegeben, wenn alle Schiffe gleich breit sind, der Gewölbedruck sich also teilweise ausgleicht und die Strebepfeiler nur in geringem Maße trifft. Bei verschiedener Breite der Schiffe sind vor allem zwei Gesichtspunkte maßgebend: entweder gleiche Scheitelhöhe oder gleiche Auflagepunkte der Rippen. Die Vereinigung von beiden ist selten und ungünstig. Bei den Stethaimer Bauten ist mit geringen Abweichungen die gleiche Höhe der Rippenanfänge gewahrt, die Gewölbescheitel dagegen differieren oft beträchtlich. Bei dieser Anordnung verläuft die Resultante des als Kräfteparallelogramm wirkenden Gesamtgewölbeschubes fast senkrecht in der Achse des Pfeilers, belastet diesen also richtig. Eine geringe Aufstelzung der kleineren Seitenschiffbogen hat die gleiche Bestimmung. Um die Differenzen im Gewölbedruck noch mehr auszugleichen, können Mauerversteifungen angebracht werden, die über den Pfeilern quer zu den Sarg- und Außenmauern angeordnet sind. Die Gewölbefelder sitzen so eingeklemmt zwischen Mauern. Diese Sicherheitsmaßregel ist um so notwendiger, als das bei Hallenkirchen riesige Dach eine starke Verankerung verlangt und der Winddruck möglichst nur auf die Außenmauern und Strebepfeiler verteilt werden darf, ohne die Mittelpfeiler in Mitleidenschaft zu ziehen. St. Martin allein hat diese Versteifungen, die übrigens sehr wenig vorkommen. Bei den größeren Hallenkirchen Schwabens und Bayerns habe ich sie nur in Laufen an der Salzach gefunden, in Norddeutschland in der Petrikirche in Lübeck.

Tafel VII.

Es ist sicher, daß die Konstruktion des Daches auf einem Rost querliegender Balken, wie wir ihn an allen Stethaimer-Bauten finden, wirklich aus gotischer Zeit stammt, da sie mancherlei Vorteile für die Wölbung bietet. Bei Kirchen ohne die genannten Mauerversteifungen versehen die Querbalken einigermaßen den gleichen Dienst, ferner werden auf diese Weise die Sarg- und Hochmauern senkrecht belastet, und der Dachstuhl wirkt dann durch seine Schwere dem Seitendruck der Gewölbe entgegen.[1])

[1]) R. Rettenbacher: Leitfaden zum Studium der mittelalterlichen Baukunst, Leipzig 1888; er behauptet, daß in St. Martin die Gewölbeschlußsteine durch die Dachkonstruktion belastet seien; das ist nicht der Fall.

Um die Lagerung der Balken zu ermöglichen, müssen natürlich die Sarg- und Langhausmauern etwas höher geführt werden als die Gewölbescheitel. In Salzburg sind lediglich die Rundpfeiler so viel erhöht, daß die Dachbalken liegen können, es fehlen also die Sargmauern, was die Konstruktion des ohnehin sehr kühnen Gewölbes noch schwieriger macht (ebenso in Nördlingen). In St. Jakob in Wasserburg ist die Wölbung auffallend spitz und die Sargmauer dementsprechend sehr hoch.

Die Figuration ist für Stethaimer, wie gesagt, nicht maßgebend. Sie besteht, soweit sie im XV. bzw. im Anfang des XVI. Jahrhunderts entstanden ist, in der Hauptsache aus netzartigen Rippenführungen, d. h. die Diagonalrippen sind nicht mehr vorhanden. Nur in Wasserburg sind die drei von Stethaimer gebauten Joche mit Sterngewölben gedeckt, also mit Beibehaltung der Kreuzrippen sowohl in Mittel- wie Seitenschiff. Dieselbe Art kommt quergelegt im Chor von Neuötting vor. Die Netzgewölbe sind sehr mannigfaltig, die einfachere Art, wie sie in den Seitenschiffen von St. Martin und Heilig-Geist vorkommt, nähert sich, den obengenannten grundsätzlichen Unterschied ausgenommen, den Sterngewölben. Ferner sind hier die Gurtbögen noch vorhanden; in gleicher Stärke wie die Rippen. Eine Weiterentwicklung bedeutet dann das Gewölbe des Mittelschiffs von Heilig-Geist, die Gurtbögen fallen fort, die Trennung in einzelne Joche wird möglichst vermieden. Noch reicher und komplizierter tritt es uns in Salzburg entgegen, wo namentlich der Umgang kühn überwölbt ist. Eine Gruppe für sich bilden die Netzgewölbe, wie sie das Mittelschiff von St. Martin aufweist. Diese Art der Figuration entspringt einem konstruktiven Bedürfnis[1]: die Diagonalen eines Rechteckes, wie es ein Gewölbejoch z. B. in St. Martin darstellt, halbieren nicht die Winkel in den Ecken; dadurch wachsen die Rippen nicht in gleichen Abständen aus dem Pfeiler. Wollte man dies erreichen, so mußte man Rippen einführen, welche die Winkel halbieren, aber nun keine Diagonalen mehr sein konnten. Auf diese Weise entstanden die Netzgewölbe, wie es, allerdings nicht ganz genau, in St. Martin erscheint, Gewölbe, bei denen die Rippen rautenförmige Figuren bilden. Je gestreckter nun diese

[1]) Ungewitter und Mohrmann.

Rauten sind, desto später ist im allgemeinen die Wölbung zu datieren.[1]) Im Langhaus von St. Martin überschreiten die Rippen noch nicht die Grenzen eines Joches, im Chor dagegen vereinigen sie zwei Joche, ebenso in Neuötting.

Von den Details gestattet auch nur ein geringer Teil die Urheberschaft Hans Stethaimers anzunehmen, im allgemeinen nur die, welche mit dem Beginn des Baues verbunden sind, also die Sockel der Pfeiler, die Formen der Pfeiler selbst, das Profil einiger Bogen und Rippen. Maßwerk, Portallaibungen kommen kaum in Betracht, da sie meist späterer Zeit angehören.

Die Pfeilerformen wurden bei der Betrachtung des Grundrisses der einzelnen Bauten schon erwähnt. Am beliebtesten ist wegen seines weichen Kontur der glatte Rundpfeiler. Nur in St. Martin und St. Jakob (Wasserburg) findet sich der achteckige Pfeiler, beidemal in der Längsrichtung gestreckt. In St. Martin sind ihm gegen Mittelschiff und Seitenschiff gebündelte Birnstabdienste vorgelegt, die aus einem halbrunden Sockel herauswachsen. Die Pfeiler in Neuötting, die reichsten, sind keine Arbeit Hans Stethaimers.

Die Kapitelle haben, wo sie vorkommen, sehr einfache und unscheinbare Formen: In St. Martin sind es schlichte Blattkapitelle, der Kämpfer ist sehr schmal: ein dünnes Plättchen, ein Rundstab, eine seichte Kehle, wieder ein Plättchen bilden das Profil. Als Konsolen wechseln typische Formen, wie in Wasserburg, mit figürlichen, die zum Teil sehr flott und geschickt modelliert sind (St. Martin, St. Nikolaus).

Die Pfeilersockel haben sehr verschiedene Bildung, auch ihre Höhe differiert auffallend. In der Karmelitenkirche sind die der Pfeiler nicht sichtbar, dagegen zeigt sich an den westlichsten Halbpfeilern unter der Empore ein gotisches Profil, das niedrig und unbedeutend ist. Reichere Formen finden sich dann in den zwei Landshuter Kirchen. Bei annähernd der gleichen Höhe (1,10 m) teilt sich der Sockel in drei Glieder: Das oberste bildet Rundstab, vorladende Kehle, Plättchen, Rundstab, es folgt ein breites polygonales Stück, das durch eine Schräge von dem untersten, höchsten

[1]) Karlinger a. a. O., S. 46 ff.

Teil getrennt ist. Die Sockel der Dienste und Mauerpfeiler sind einfacher. Ganz unentwickelt ist der in Wasserburg: nur aus Rundstab und Kehle gebildet. Die reichsten Formen finden wir dagegen in St. Jakob in Straubing, wo sich vier Teile unterscheiden lassen: Der erste zeigt das gleiche Profil wie in Landshut; zwischen die beiden polygonalen Glieder ist hier ein reicheres eingeschoben, das aus einer kleinen Schräge, Plättchen, Rundstab, Kehle, Schräge besteht. In Salzburg sind die Profile an den Pfeilern verschieden, die der östlichsten Stützung bestehen aus Rundstab, Kehle, Plättchen, Rundstab; die der folgenden aus Rundstab, Kehle und Plättchen; an den Halbpfeilern am Langhaus endlich finden wir Schräge, Kehle, Rundstab, wieder kleine Kehle.

Nicht minder mannigfaltig sind die Profile der Kapellen- und Arkadenbogen, von denen die letzteren am wenigsten für Stethaimer in Anspruch genommen werden können. In mehr oder weniger reicher Abstufung schließen sie öfters mit einem großen Birnstab. Der Birnstab und der gekehlte Stab sind auch als Rippen verwendet; in einfachster Form, mit nur einer Kehle auch als Fensterstab. (In Straubing und Landshut mit vorgelegtem Rundstab.)

Die Fenster, vierfach und fünffach geteilt, werden unten stark abgeschrägt, ihr Gewände setzt sich aus Kehlen, Schrägen, Rundstäben mannigfaltig zusammen — sie sind meist späteren Datums. Auch die Portale mit reichem figürlichen Schmuck sind Arbeiten der folgenden Jahrzehnte. Nur die Landshuter wurden 1429 zum Teil vollendet.

Am Äußeren sind die wenigen Einzelglieder schon hervorgehoben worden, das Sockelgesims ist sehr einfach gebildet: zwei Schrägen mit dazwischenliegender Kehle; das Kaffgesims hat, wo es vorkommt, die typische Form: Schräge, Kehle, ab und zu einen kleinen Rundstab. Etwas verschieden ist es in Neuötting am Chor gebildet, wo die Schräge an der Vorderkante nicht rechteckig, sondern gerundet in die Kehle übergeht. Fast gleich dem Kaffgesims sind die Teilungsgesimse der Strebepfeiler und ebenso das untere Gesims des Friesbandes. Nach oben wird dieses von einem kräftigen Dachgesims, bei welchem eine tiefe Kehle immer wiederkehrt, abgegrenzt. Über die mutmaßliche Entstehung des Frieses wurde schon

oben gesprochen, ebenso über die konstruktive Bedeutung der von ihm geschmückten Überhöhung der Langhausmauern, die für die Lagerung der Querbalken des Dachstuhles nötig war. Am Maßwerk der Fenster kehrt die Fischblase, der Drei- und Vierpaß wieder, jedoch ist lediglich das der Seitenkapellen, das in der Hauptsache aus Fischblasen besteht, mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Stethaimer zurückzuführen, da es sich in St. Martin, St. Jakob in Straubing, Neuötting und Wasserburg wenig variiert findet.

Die Kanzelanlage von St. Martin und Neuötting bedarf noch der Erwähnung, da sie nur selten vorkommt. Die Treppe ist bei beiden Kirchen durch den Pfeiler gebrochen, der zu diesem Zweck verdickt ist. Sicherlich war für Neuötting nicht Braunau das Vorbild, sondern Landshut, von wo das Motiv dann nach Braunau übernommen wurde.

Das spärliche Vorhandensein von Ziergliedern an den Bauten des Hans Stethaimer erklärt sich, abgesehen von dem freiwilligen künstlerischen Verzicht, aus dem Material. Die reiche Verwendung von Formziegeln, wie sie die norddeutsche Architektur ausgebildet hat, ist in Bayern unbekannt. Alle feineren Details sind hier aus Haustein. Im übrigen ist man damit sehr sparsam; ab und zu tritt er als Verkleidung auf, so in Neuötting an Turm und Westfassade, in St. Jakob, in Straubing am Turm, ebenso in beschränktem Maße in Landshut; die Kirchensockel sind häufig aus Tuffstein. Fensterlaibungen, Portale, dann vor allem die Rundpfeiler sind aus Naturstein. Für die Wölbungen war der Backstein natürlich das beste Material, leicht und nicht schwer zu bearbeiten, er erforderte keine mühsame Steinmetzarbeit. Es ist als Charakteristikum der Landshuter und der davon abhängigen Bauten erkannt worden, daß sie abwechselnd „Läufer und Binder“ gemauert sind. In Neuötting sind die Binder schwarz gebrannt, aber nur am Langhaus, also keine von Stethaimer erfundene Verzierung, die in Norddeutschland viel häufiger angebracht wurde.

Die Steinmaße[1]) sind an den älteren Bauteilen, z. B. bei St. Martin am Chor, durchschnittlich: 31 lang, 15 breit, 7 hoch (cm).

[1]) G. Hager, Baugeschichtliche Forschungen in Altbayern, Beil. z. Allg. Zeitung 1899, Nr. 71 ff.

Gegen Westen zu steigt die Länge auf 32—33 cm, im Turm sogar auf 34 cm. In Neuötting sind auch am Chor die kleinsten Maße, ein Zeichen, daß es sich um einen frühen Bau handelt. An der Karmelitenkirche sind die Steine an der ganzen Kirche durchschnittlich vom angegebenen Maß. Im übrigen ist die Steingröße für die Datierung nicht sonderlich verläßlich; Abweichungen sind sehr häufig.

IV.

Es ist notwendig, sich noch einmal kurz die Neuerungen, die Hans Stethaimer bei seinen Bauten brachte, in Erinnerung zu rufen; zur Beantwortung der in nachfolgendem zu erörternden Frage seiner künstlerischen Abstammung erscheint dies unerläßlich:

1. Das Hallensystem bei ungleicher Breite der Schiffe;
2. Den Chorumgang in verschiedener Form;
3. Niedrige Seitenkapellen zwischen den Strebepfeilern;
4. Die Anordnung der Fenster in zwei Reihen übereinander.

Die aufgezählten Punkte sind so wichtig in ihrer Art und so überraschend in ihrem plötzlichen Auftreten, daß sie eine Erklärung ihrer Herkunft erfordern. Dem Künstler soll damit kein Eintrag an seiner Individualität geschehen. Hans Stethaimer bleibt, auch wenn wir seine Lehrmeister zu erkunden suchen, eine der technisch und künstlerisch bedeutendsten Persönlichkeiten der spätgotischen Zeit. Daß Stethaimer irgendwo lernte, war schon durch die damaligen, strengen Zunftgesetze vorgeschrieben, vor allem mußte ein Werkmeister, wie er sich mehrmals nennt, eine Lehrzeit von mehreren Jahren nachweisen können. In der Regensburger Ordnung von 1459 finden sich hierüber eingehende Bestimmungen und was damals schriftlich festgelegt wurde, war sicherlich zu Stethaimers Zeiten schon ein ungeschriebenes Gesetz.

Als urkundliches Material haben wir das schon früher erwähnte Schriftstück von 1415, in dem Stethaimer von sich als „Maister Hanns von Burghausen" spricht. Damit ist ein wichtiger Fingerzeig gegeben und die Vergleichung der Pfarrkirche von Burghausen mit den ersten Bauten Stethaimers hat tatsächlich im Grundriß auffallende Ähnlichkeiten ergeben: ausgeschiedener Chor, die mit der Karmelitenkirche übereinstimmenden Maße, die dem nördlichen Seitenschiff angebaute Kapelle (ebenso in St. Martin) und der Westturm, der in Burghausen zwar erst aus dem Jahr 1470 stammt,

Tafel XXII.

in der Gegend aber sehr häufig vorkommt. Alle diese Formen sind keine Charakteristika gerade der Burghauser Bauschule, sondern sie waren weit verbreitet. Es ist aber kein Grund vorhanden, anzunehmen, daß Stethaimer diese Elemente anderswo entlehnt hat, nachdem er einmal geborener Burghauser war und andererseits in Burghausen gerade in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts eine rege Bautätigkeit herrschte.

Die Pfarrkirche von Burghausen ist im basilikalen System erbaut, für seine Hallenbauten konnte demnach Stethaimer hier nichts lernen. Wir müssen ziemlich weit gehen, um eine derartige Anlage in Altbayern zu finden. In Laufen[1]) an der Salzach ist die erste gotische Hallenkirche Bayerns in den dreißiger Jahren des XIV. Jahrhunderts entstanden. Schon ein Blick auf den Grundriß zeigt die völlig verschiedene Disposition: hier sind die Schiffe fast genau gleich breit, der Chor ohne jede Markierung angereiht und gerade geschlossen, West- und Ostwand sind bis auf kleine, durch das Terrain bedingte Differenzen gleichgestaltet. Das einzige, was den Chor anzudeuten scheint, ist der am dritten Joch von Osten etwas stärker gehaltene Gurtbogen, der einen Triumphbogen ersetzen soll. Schwere, breite Verhältnisse, schwache Beleuchtung, die durch die schmalen Fenster eindringt, bestätigen den Eindruck, den schon der Grundriß erweckt, daß diese Pfarrkirche unmöglich einen bestimmenden Einfluß auf Stethaimer gehabt haben kann. Sie geht zweifellos auf Cisterzienser-Bauten: Heiligen-Kreuz, Amelunxborn usw. zurück. Lediglich die Konstruktion der Gewölbe ist für unsere Frage von Bedeutung, da sich hier diese „Versteifungen“ finden, wie sie auch St. Martin aufweist.

Tafel XXIII.
Tafel VII.

Wenn wir die oben genannten Neuerungen der Stethaimer-Bauten erklären wollen, muß, solange nicht urkundliche Belege andere Tatsachen ergeben, die vielleicht nach Böhmen führen, die Pfarrkirche zu Heilig-Kreuz in Schwäbisch-Gmünd als das maßgebende Vorbild angesehen werden. Der Chor wurde hier in der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts von Henricus Parler gebaut, zeitlich würde er also in die Jugend- und Lernjahre Stethaimers fallen. Die Choranlage, wie sie in Schwäbisch-Gmünd zum erstenmal

Tafel XXIII.

[1]) Kunstdenkmale Bayerns, Bez. Amt Laufen.

in Süddeutschland erscheint, ist schon etwas früher (1343) in Zwetl, einer Cisterzienserkirche, ausgeführt worden, allerdings in wesentlich anderer Form. Vor allem sind dort Strebebogen über die Kapellen gespannt — ein grundsätzlicher Unterschied.

Ein Vergleich zwischen Schwäbisch-Gmünd und den Bauten Stethaimers wird sich zunächst mit den Grundrissen zu beschäftigen haben. Am auffallendsten ist die Übereinstimmung der Parlerkirche mit St. Jakob in Straubing. Das Verhältnis von Länge zur Breite, von Seitenschiff- und Mittelschiffbreite ist sehr ähnlich; der äußere Chorschluß ist bei beiden Kirchen mit sieben Zwölfeckseiten gebildet, der innere zeigt auffallende Verwandtschaft. In Gmünd sind die Kapellen nur um den Chor, in Straubing um den ganzen Bau gelegt: eine Erweiterung des in Gmünd vorgebildeten Baugedankens. Stethaimer bringt in der Form der Kapellen eine Korrektur, indem er die Strebepfeiler am polygonalen Chorschluß nach außen zu verdickt, werden die Kapellen rechteckig, während sie in Gmünd trapezförmig sind; die größere Seite nach außen. Die Verbreiterung des Chorumganges gegen die Mitte zu ist in Gmünd und in Salzburg — vielleicht zufällig — zu konstatieren. Zu diesen Ähnlichkeiten im Grundriß kommen noch solche des Aufrisses: die Kapellen sind in Gmünd wie bei allen Stethaimer-Kirchen niedrig, durch weite Bogen nach den Seitenschiffen zu geöffnet, die Fenster in zwei Reihen angeordnet, die unteren breit, die oberen schmal. Die Vorliebe Stethaimers für Rundpfeiler mag auch aus Gmünd stammen. Um die Vergleichung zu vervollkommnen, muß noch auf einen Umstand hingewiesen werden, nämlich auf das Vorkommen eines Chorpfeilers bzw. Strebepfeilers in der Kirchenachse bei zwei Bauten, die von einem Mitglied der Parlerfamilie errichtet wurden: St. Bartholomäus in Kollin und St. Barbara in Kuttenberg, beide aus der zweiten Hälfte des XIV. Jahrhunderts. Die erste Kirche, St. Bartholomäus, stellt einen Pfeiler in die Mitte, und dahinter tritt eine Polygonseite, also ganz ähnlich wie in Heilig-Geist in Landshut und beim Franziskanerchor zu Salzburg. In Kuttenberg steht ein mächtiger Strebepfeiler in der Achse, ebenso in Freiburg im Breisgau, wahrscheinlich das Werk eines Sohnes des Erbauers von Heilig-Kreuz in Gmünd. Alle drei Lösungen, die frühesten dieser Art,

Tafel XXIV.

wenigstens in den südlichen Gebieten, gehen also auf eine Familie zurück, auf die Parler.[1]) Es liegt daher sehr nahe, anzunehmen, daß Stethaimer auch in diesem Punkte von innen die Anregung erhielt, ein Grund mehr, ihn mit Schwäbisch-Gmünd in Verbindung zu bringen.

Aus der Kombination des in Schwäbisch-Gmünd und Burghausen Gelernten sind die Schöpfungen Hans Stethaimers zu erklären, nicht alles, aber doch jene Neuerungen, die wir unmöglich als seine Erfindungen bezeichnen können. Was ohne Vorbild dasteht, das müssen wir als die Äußerungen seiner künstlerischen Persönlichkeit betrachten. Wie stark seine Gestaltungskraft war, wie groß sein Ideenreichtum, das beweisen seine Werke. In diesem impulsiven Streben und Verlangen, immer neue Lösungen zu finden, immer überraschendere Wirkungen zu erzielen, die oft rein malerischer Natur sind, darin ist er ein echter Repräsentant der Spätgotik.

Eine auffallende Tendenz sei noch erwähnt, die sich bei Stethaimer und überhaupt in der Spätgotik verfolgen läßt: die Verschleierung des konstruktiven Apparates, der doch gerade bei diesen Bauten von so eminenter Wichtigkeit ist. Die Hochgotik betont mit allem Nachdruck tragende und getragene Glieder, entwickelt namentlich die stützenden Teile: Strebepfeiler, Strebebogen, Innenpfeiler in reichstem Maße — in der Spätgotik dagegen, die ja in dem vorliegenden Falle noch dazu mit dem Material zu rechnen hatte, ist alles darauf gerichtet, den Gegensatz von Last und Stütze zu verwischen, den Eindruck der Leichtigkeit, der Selbstverständlichkeit zu erwecken. Auf lebhafte, starke Effekte wird dabei durchaus nicht verzichtet.

Daß die Lebenszeit Hans Stethaimers mit einem wirtschaftlichen Aufschwung des Landes zusammenfällt, ist für die Verbreitung seiner künstlerischen Ideen ungemein nützlich gewesen. Es ist natürlich, daß die Bauten der Städte auf dem Lande lebhaftes Interesse und Nacheiferung erweckten, und daß man sich bei den eigenen Unternehmungen, soweit es die Mittel erlaubten, an diese Vorbilder anschloß, und wenn möglich, unter Stethaimer gelernte

[1]) In Norddeutschland kommen ähnliche Lösungen vor, z. B. in Guben (Tafel XXIV); gegenseitige Abhängigkeit ist nicht anzunehmen.

Leute mit dem Bau beauftragte. Vor allem sind in Landshut, wo sich der Bau der Martinskirche durch Jahrzehnte hinzog, die Traditionen durch den Sohn des Meisters und eine Reihe anderer Schüler wach geblieben, so daß sich dort eine Schule bildete, die in ihrer Geschlossenheit wenig Analogien in Bayern gefunden hat. Daß der Ruf dieser Bauhütte auch über die Grenzen des engeren Vaterlandes hinausgedrungen ist, dafür sprechen die Namen von Landshuter Meistern, denen wir an den großen Bauunternehmungen der Zeit begegnen.

Hans Stethaimer, in dessen starker, künstlerischer Persönlichkeit die Lebenskraft der nächsten Generationen wurzelt, leitet die Spätgotik in Altbayern ein — er bedeutet zugleich den glänzenden Höhepunkt dieser Kunstperiode.

Benützte Spezial-Literatur.

I. Atz, Kunstgeschichte von Tirol und Vorarlberg, Bozen 1885—91.

II. Max Bach, Die Parler und ihre Beziehungen zu Gmünd, Reutlingen und Ulm. Repert. f. K. XXIII und XXIV, 1900—1901.

III. Max Bach, Die Junker von Prag, ebenda XXIII, 1900.

IV. Dehio G., Über die Grenze der Renaissance gegen die Gotik. Kunstchronik, XI. Jahrg. 1899—1900.

V. Dehio G., Zur Parlerfrage. Repert. f. K., XXII. J. 1899.

VI. Max Doeberl, Entwicklungsgeschichte Bayerns. München 1906.

VII. Frdr. Haack, Die gotische Architektur und Plastik der Stadt Landshut. München 1894.

VIII. Erich Haenel, Spätgotik und Renaissance. Stuttgart 1899.

IX. Hasack, Haben Steinmetze unsere mittelalterlichen Dome gebaut? Zeitschr. f. Bauwesen 1895, XLV. J.

X. Max Heimberger, Die Orden und Kongregationen der kath. Kirche. Paderborn 1897.

XI. H. Karlinger, Studien zur Entwicklungs-Geschichte des spätgotischen Kirchenbaues im Münchener Gebiet. München 1908.

XII. Kunstdenkmale Bayerns, Oberbayern.

XIII. Kunstdenkmale Württembergs, Schwarzwald-Jagstkreis.

XIV. M. Leidinger, Über die Schriften des bayerischen Chronisten Veit Arnpeck.

XV. M. Leidinger, Andreas Ratisponensis. München 1903.

XVI. W. Lübke, Die Mittelalterliche Kunst Westfalens. Leipzig 1853.

XVII. F. S. Meidinger, Beschreibung der Stadt Landshut v. 1785. Straubing.

XVIII. Schmarsow, Zur Beurteilung der sogenannten Spätgotik. Repert. f. K. XXIII. 1900.

XIX. Martin Sieghart, Geschichte der Hauptstadt Straubing. Straubing 1838.

XX. J. Sighart, Geschichte der Künste im Königreich Bayern. München 1862.

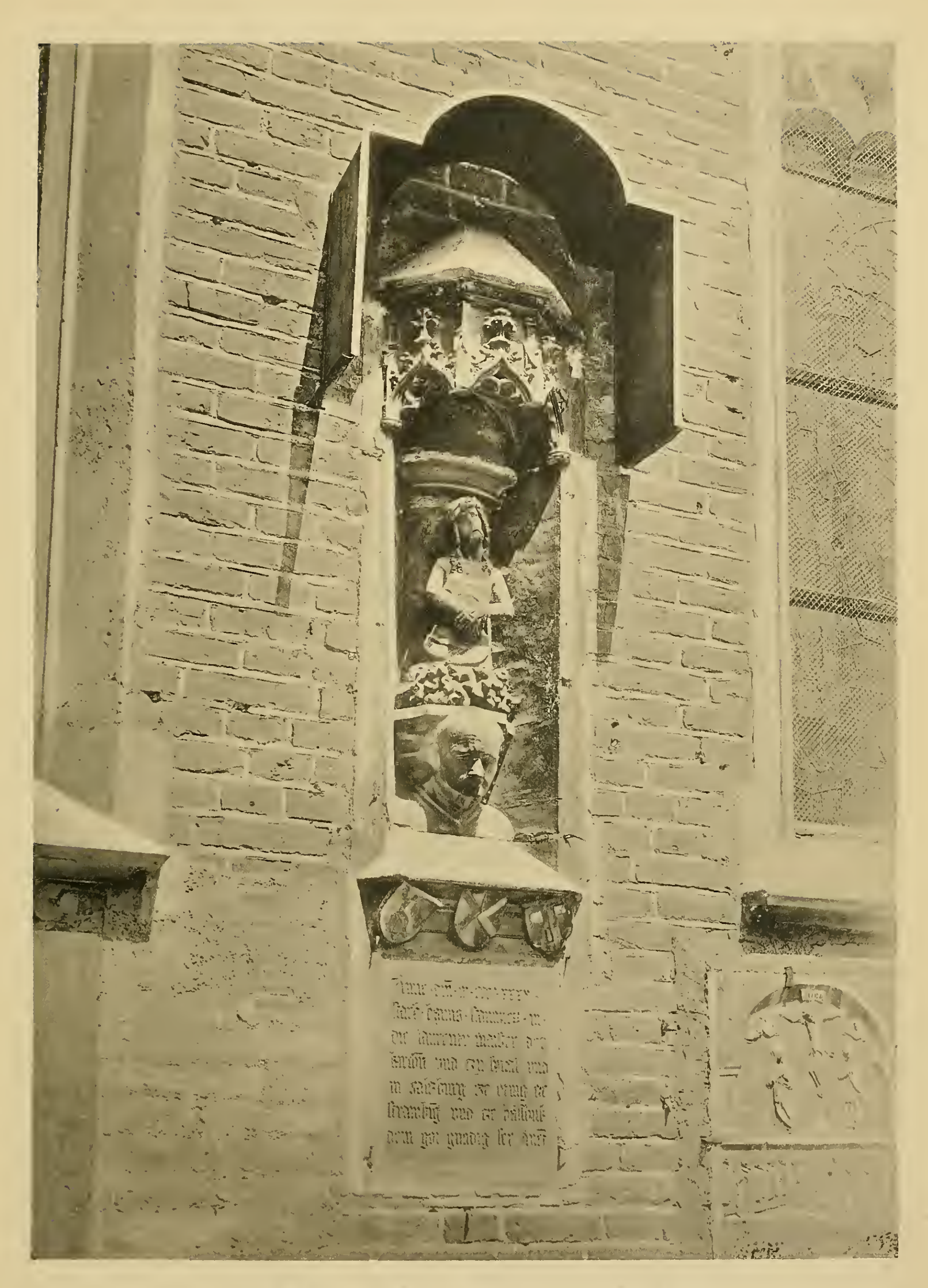
XXI. L. Spatzenegger, Beiträge z. Gesch. der Pfarr- oder Franziskanerkirche in Salzburg. Mitteilg. d. Ges. für Salzbg. Landeskunde IX. 1869.

XXII. Karl Stadlbaur, Grabmal und Name des Baumeisters der St. Martinskirche zu Landshut. Landshut 1879.

XXIII. A. Staudenraus, Chronik von Landshut. Landshut 1832.

XXIV. Vetter, Landshuter Ratschronik; herausg. v. Heigel in: Chroniken der deutschen Städte, Band XV.

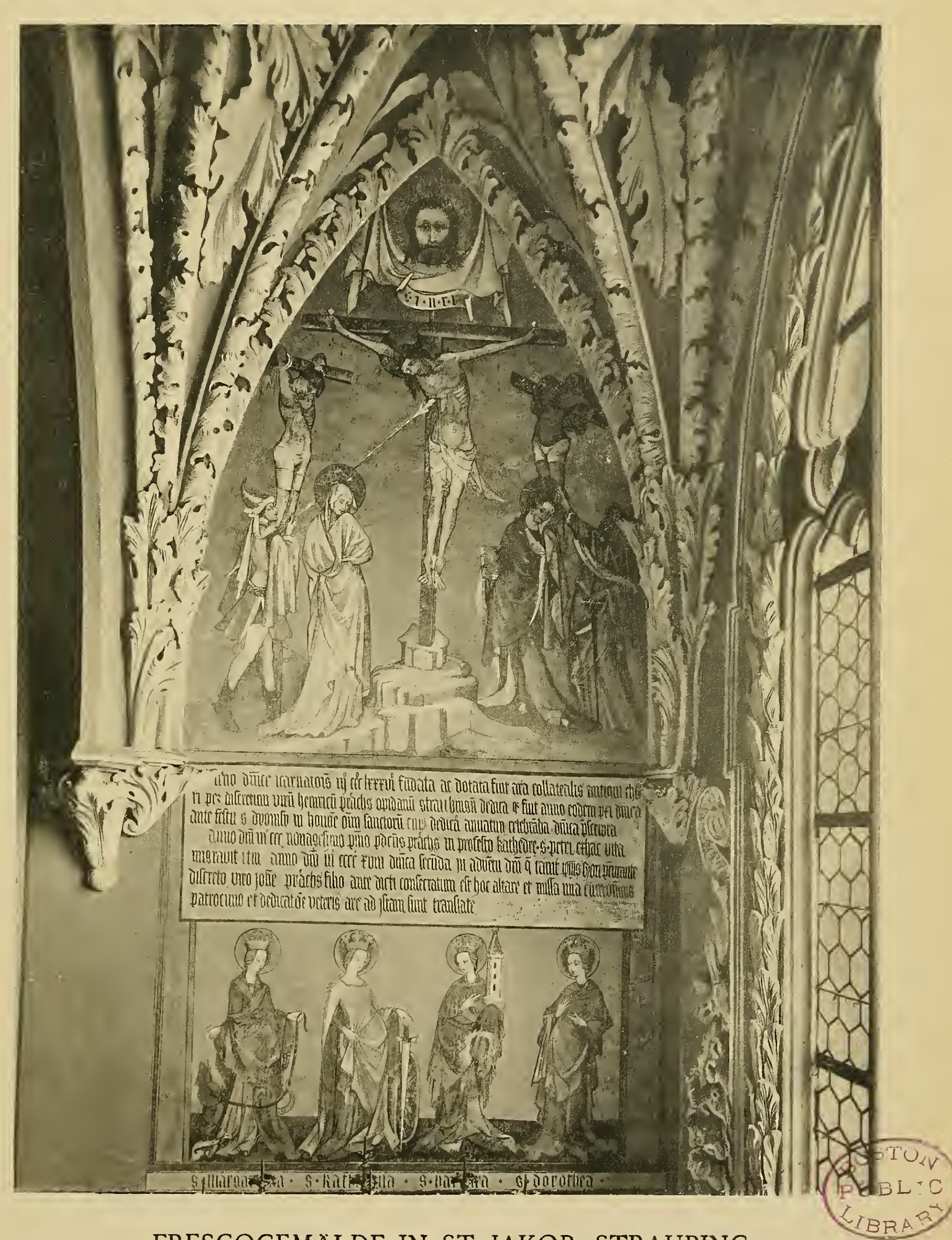




GRABMAL DES HANS STETHAIMER.

einer Aufnahme v. Alois Krieger, Landshut.

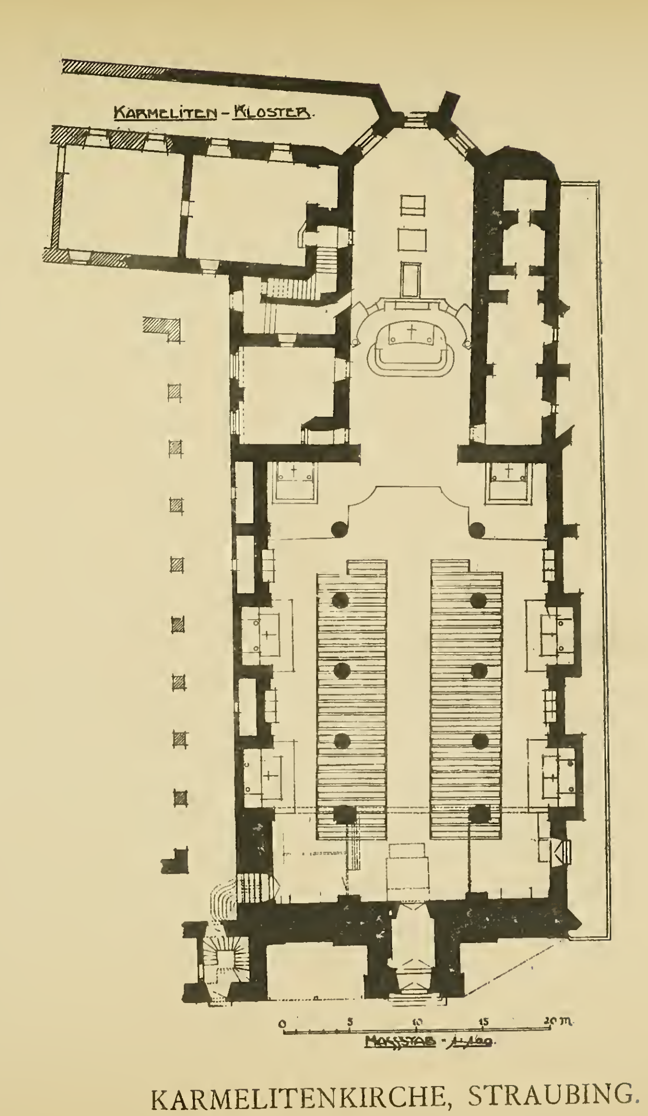




FRESCOGEMÄLDE IN ST. JAKOB, STRAUBING.



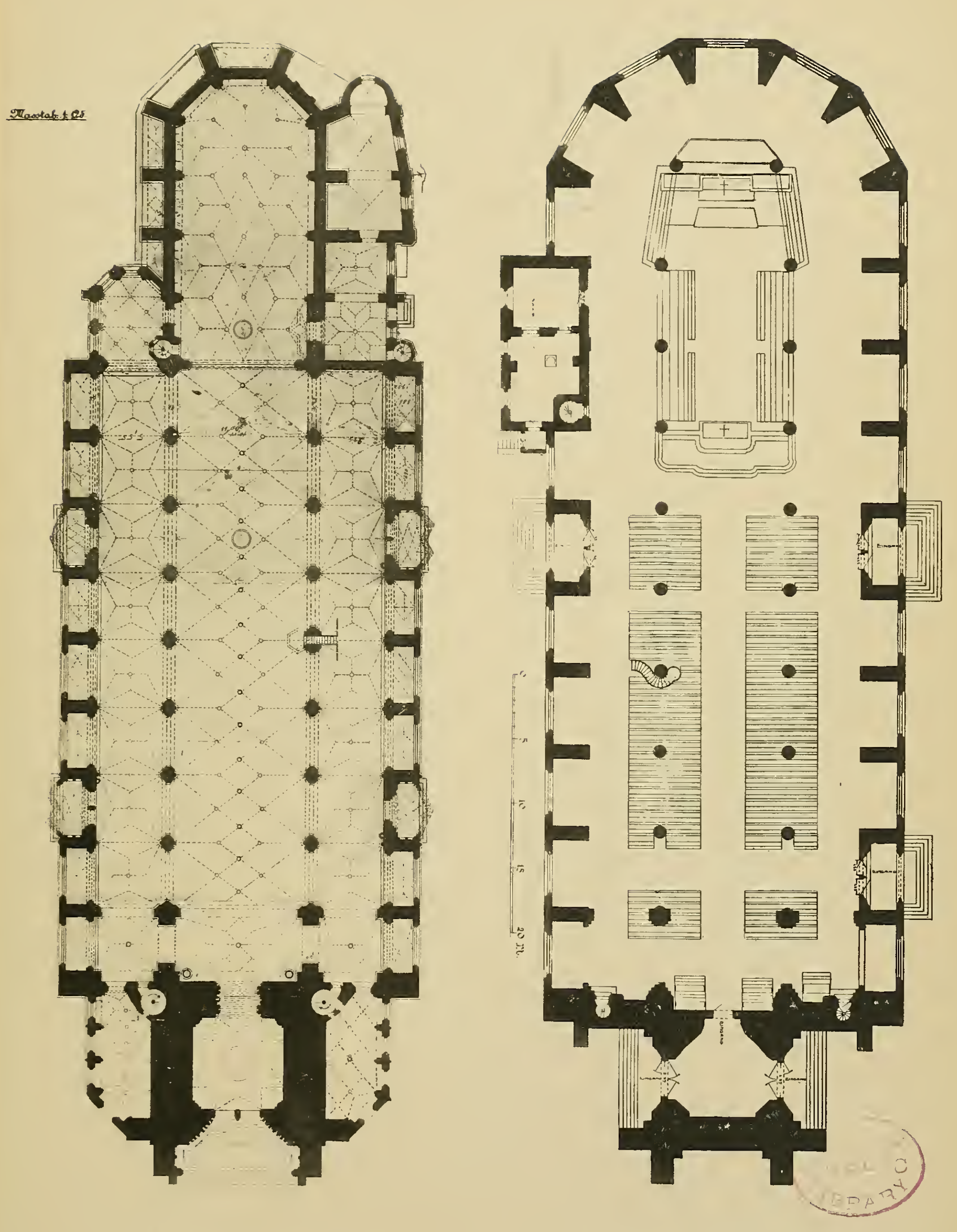
ST. JAKOB, BURGHAUSEN.



KARMELITENKIRCHE, STRAUBING.

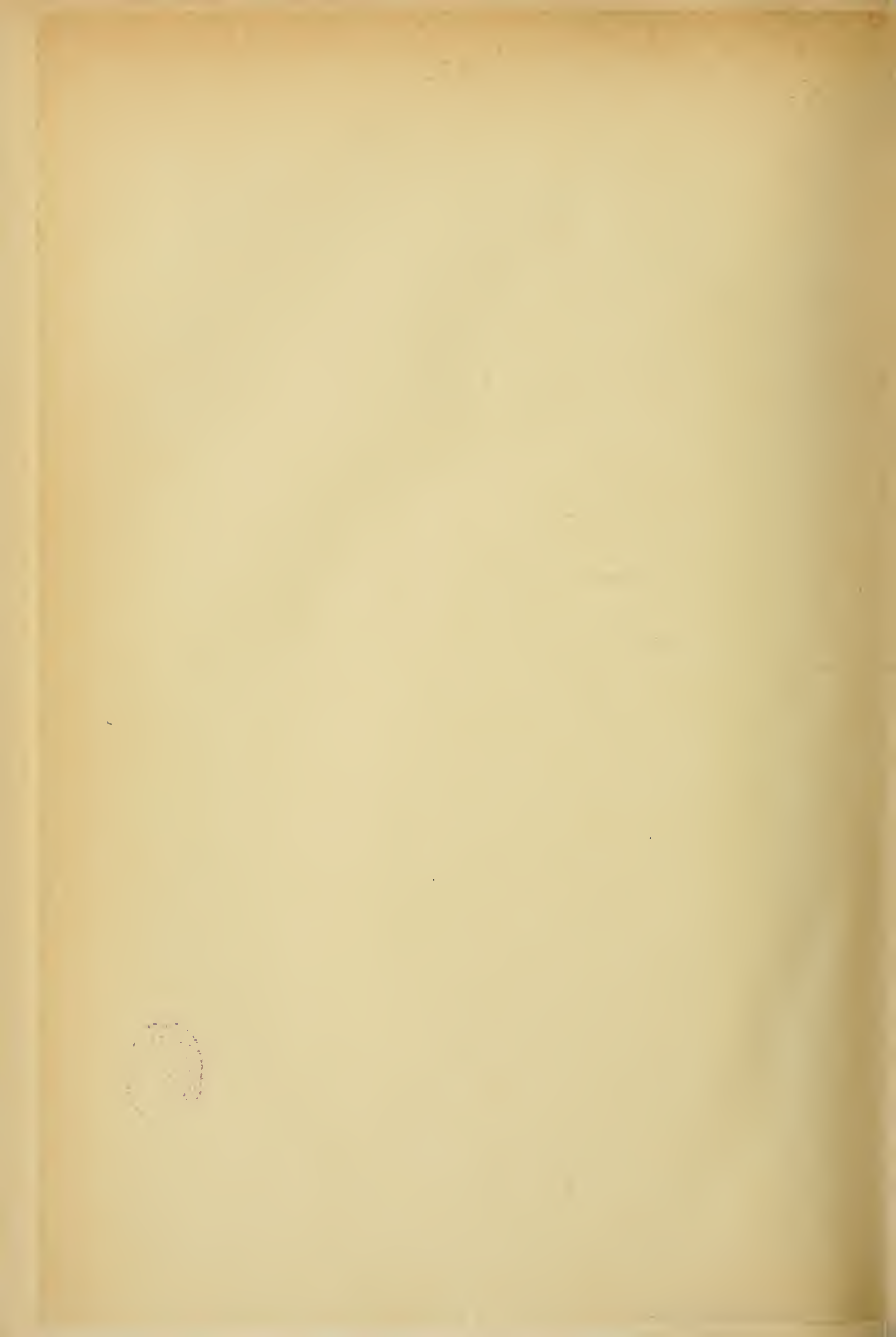
Nach einem Plan des K. B. Generalkonservatoriums.

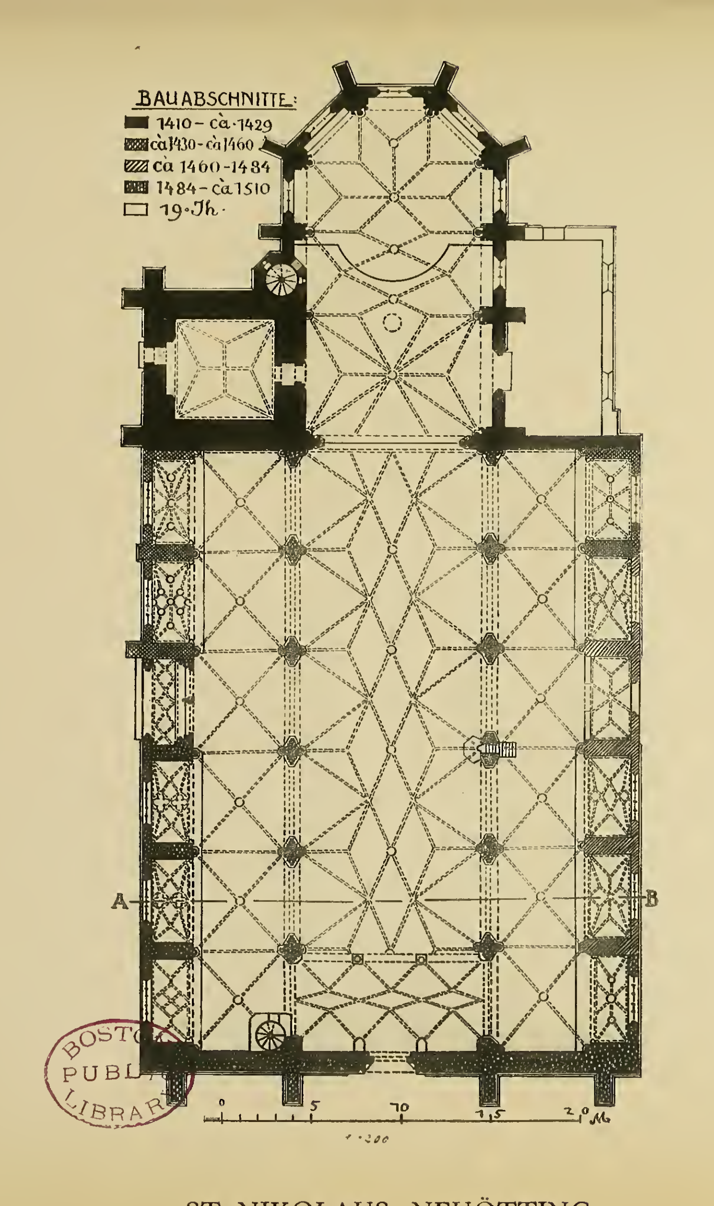




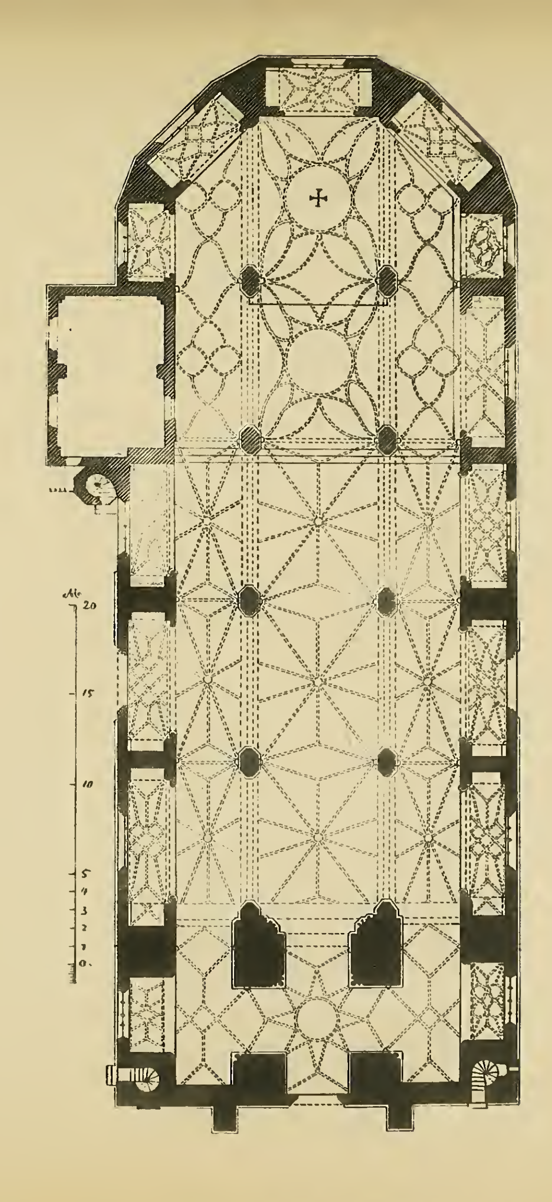
ST. MARTIN, LANDSHUT.

ST. JAKOB, STRAUBING.





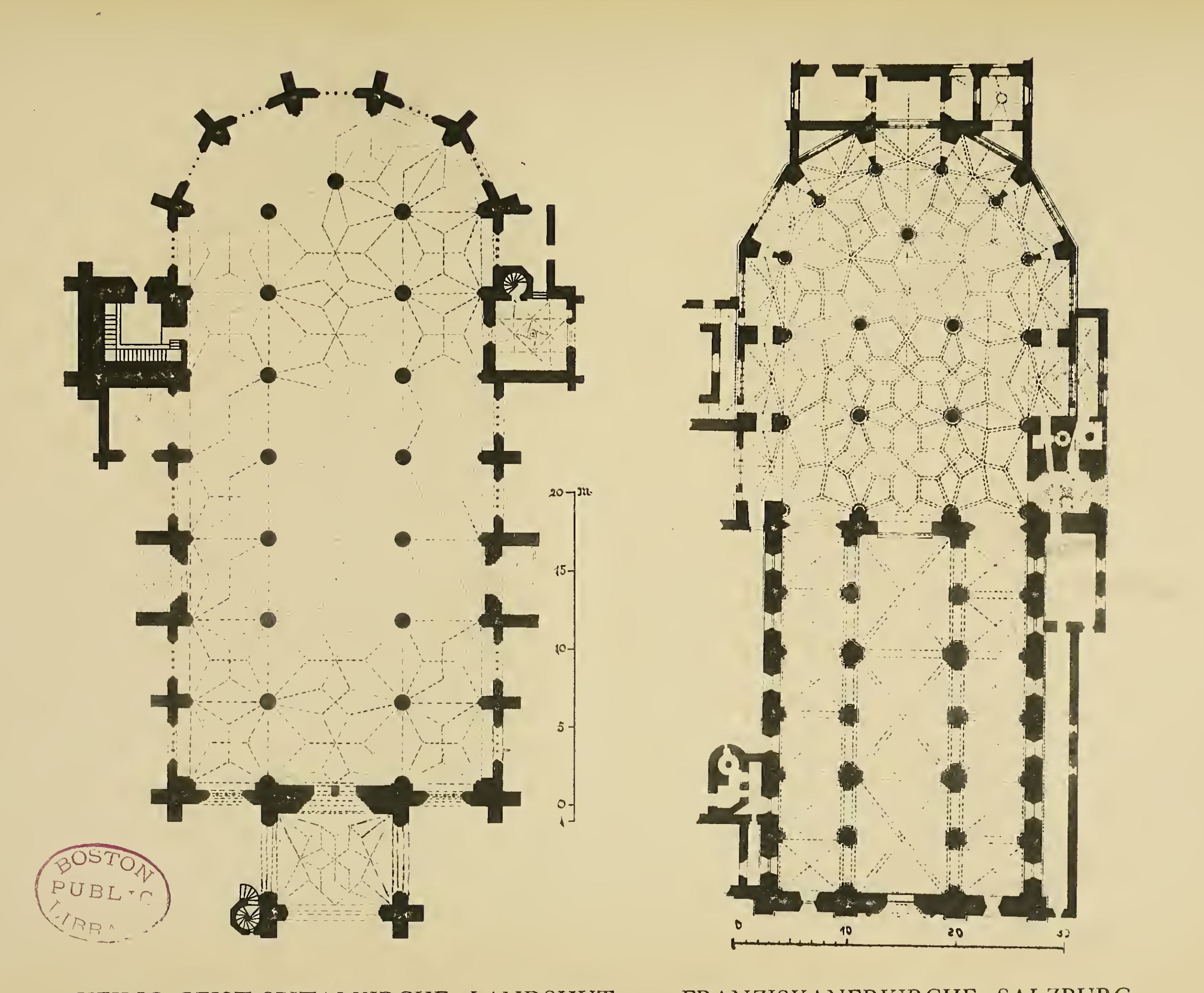
ST. NIKOLAUS, NEUÖTTING.



ST. JAKOB, WASSERBURG a. I.

Nach Plänen des K. B. Generalkonservatoriums.

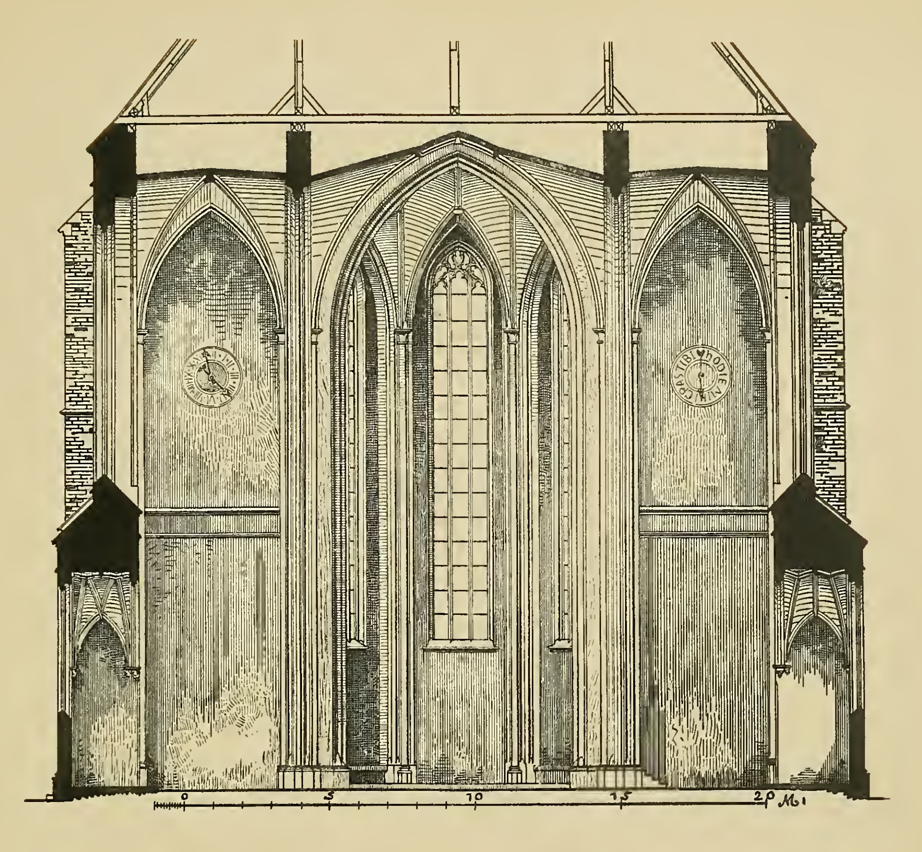




HEILIG-GEIST-SPITALKIRCHE, LANDSHUT.   FRANZISKANERKIRCHE, SALZBURG.

Nach einer Zeichnung v. Dr. Eckardt



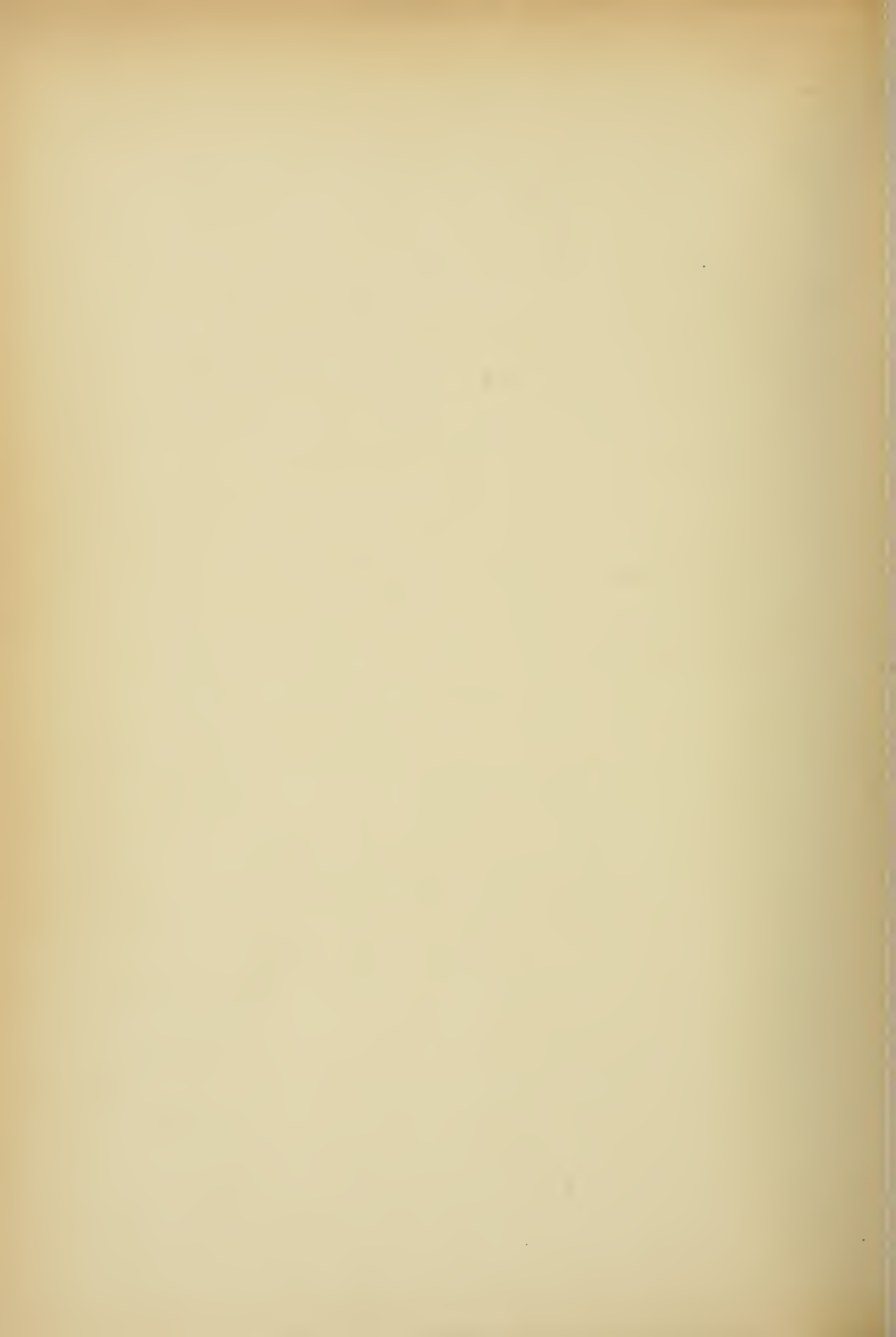




ST. NIKOLAUS, NEUÖTTING (oben)

PFARRKIRGHE, LAUFEN a. S. (unten)

Nach Zeichnungen des K. B. Generalkonservatoriums.





KARMELITENKIRCHE, STRAUBING.





KARMELITENKIRCHE, STRAUBING.

ach einer Aufnahme v. A. Hofmann, Straubing.





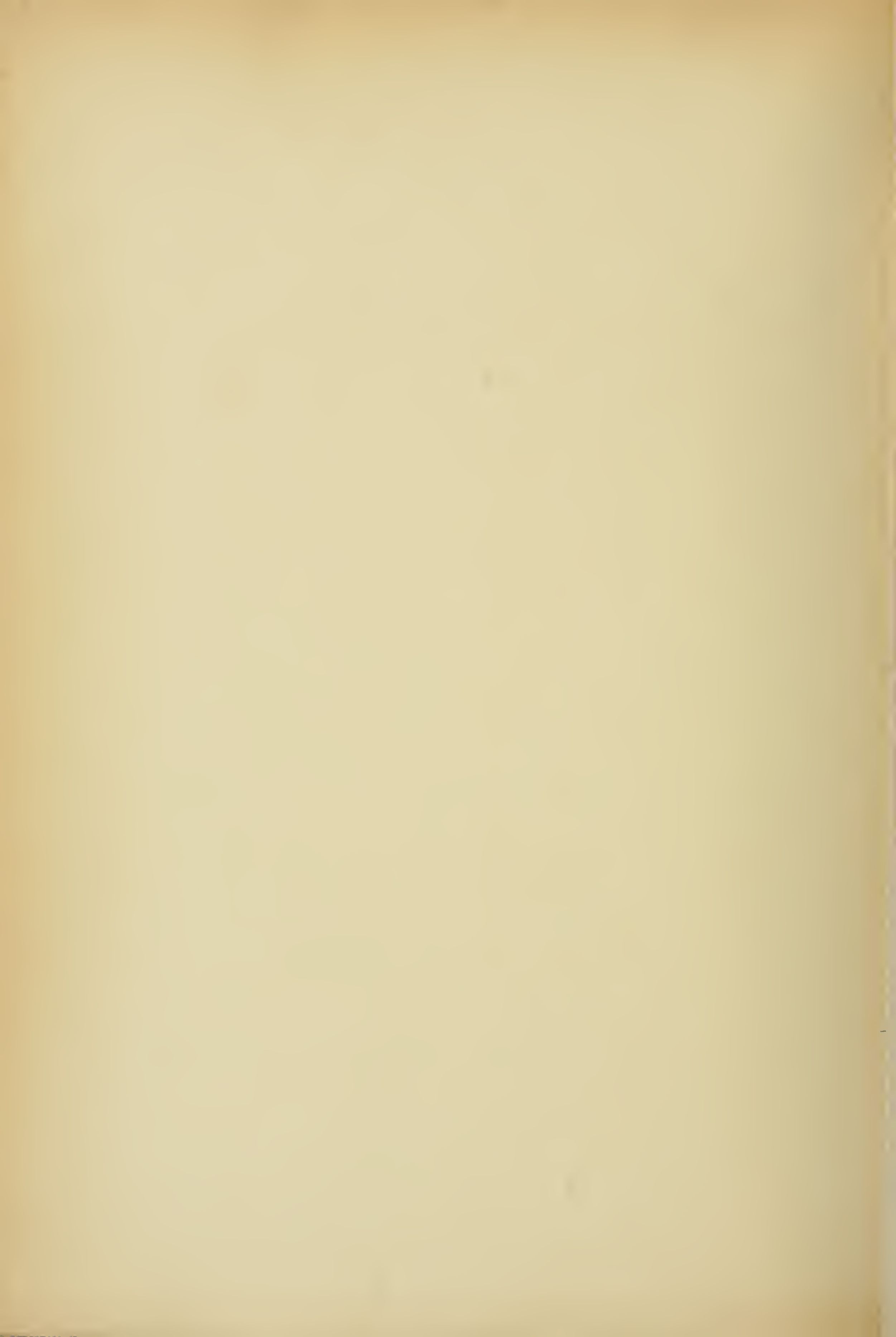
ST. MARTIN, LANDSHUT.

Nach einer Aufnahme v. Alois Krieger, Landshut.





ST. MARTIN, LANDSHUT.





ST. NIKOLAUS, NEUÖTTING.

Nach einer Aufnahme des K. B. Generalkonservatoriums.





ST. NIKOLAUS, NEUÖTTING.

Nach einer Aufnahme v. W. Reng, Neuötting.





ST. JAKOB, WASSERBURG a. I.





ST. JAKOB, WASSERBURG a. I.

Phot. v. Nüsslein & Co., Nürnberg.





HEILIG-GEIST-SPITALKIRCHE, LANDSHUT.

Nach einer Aufnahme v. Alois Krieger, Landshut.





HEILIG-GEIST-SPITALKIRCHE, LANDSHUT.

Nach einer Aufnahme v. Alois Krieger, Landshut.





ST. JAKOB, STRAUBING.

Nach einer Aufnahme v. A. Hofmann, Straubing.





ST. JAKOB, STRAUBING.

einer Aufnahme v. A. Hofmann, Straubing.





FRANZISKANERKIRCHE, SALZBURG.

Nach einer Aufnahme v. J. Huttegger, Salzburg.





FRANZISKANERKIRCHE, SALZBURG.

Nach einer Aufnahme v. J. Huttegger, Salzburg.

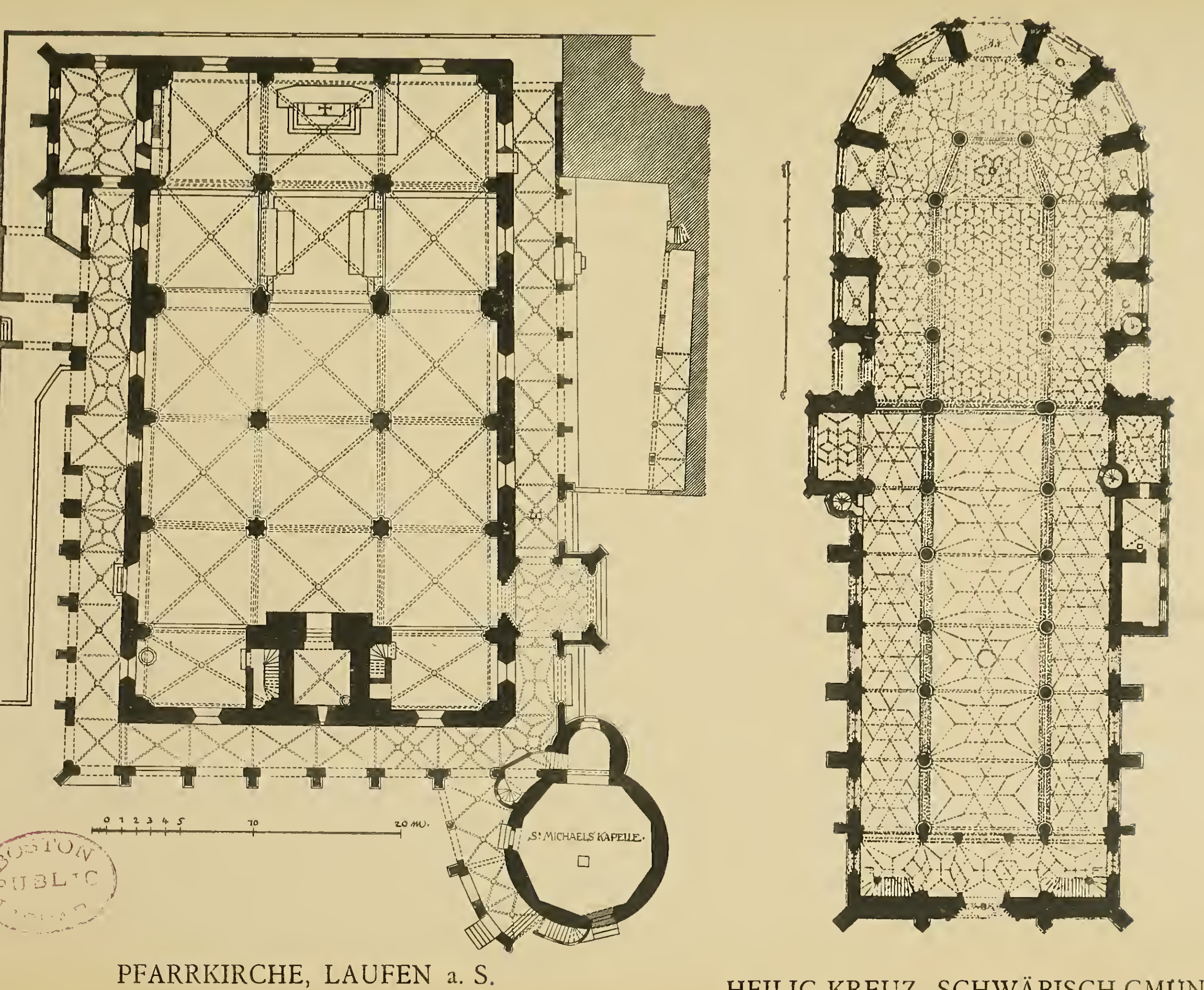




ST. JAKOB, BURGHAUSEN.

Nach einer Aufnahme des K. B. Generalkonservatoriums.



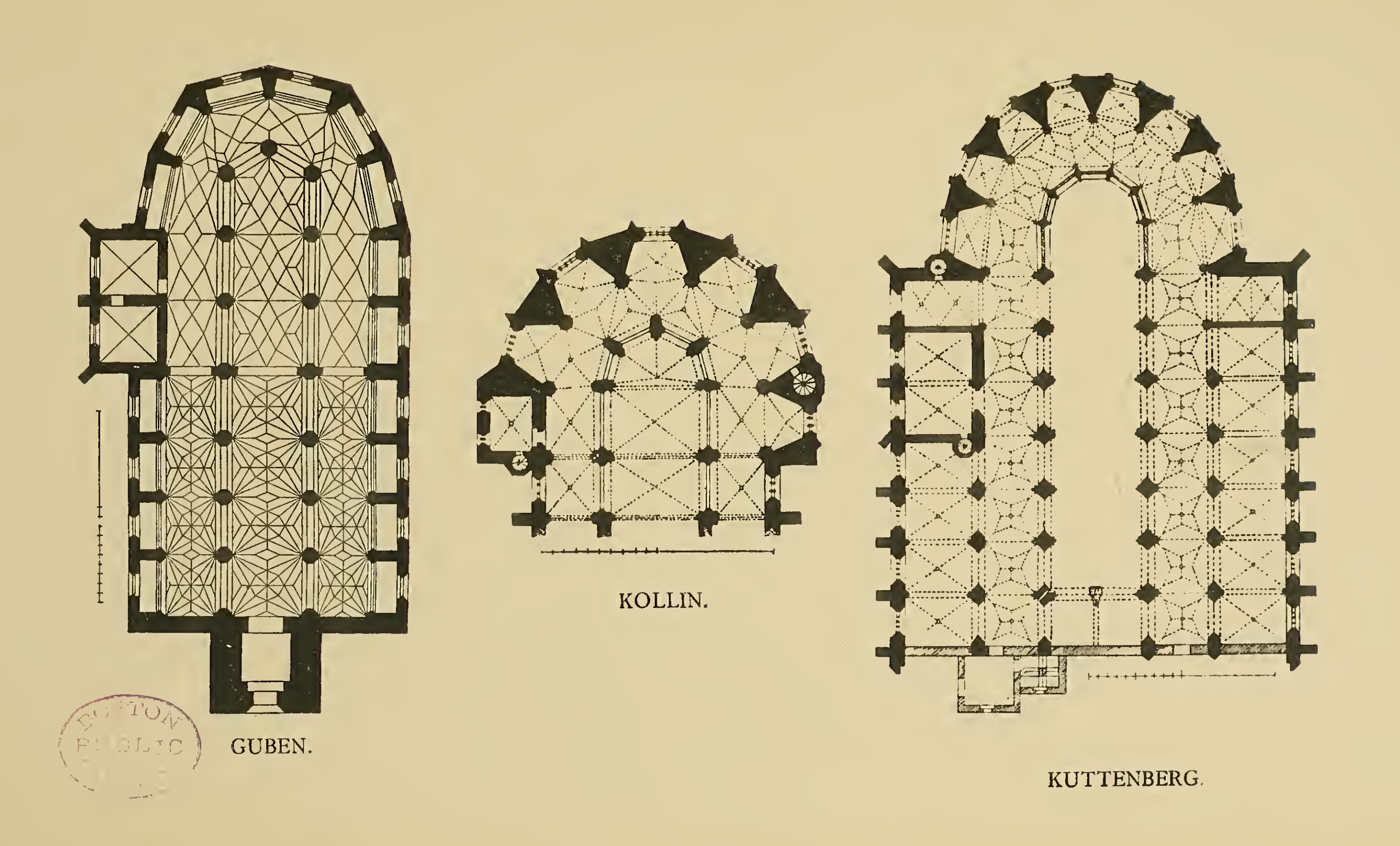


PFARRKIRCHE, LAUFEN a. S.

HEILIG-KREUZ, SCHWÄBISCH-GMÜND.

Nach einem Plan des K. B. Generalkonservatoriums.




GUBEN.
KOLLIN.
KUTTENBERG.



VERLAG VON KARL W. HIERSEMANN IN LEIPZIG

KUNSTGESCHICHTLICHE MONOGRAPHIEN:

BAND I.

A. HAUPT, PETER FLETTNER, DER ERSTE MEISTER DES OTTO-HEINRICHSBAUS ZU HEIDELBERG.

Mit Unterstützung des Großherzoglich Badischen Ministeriums der Justiz, des Kultus und des Unterrichts herausgegeben. Groß-8⁰. 99 Seiten Text mit 33 Abbildungen in demselben und 15 Tafeln. Leipzig 1904. Eleg. kart. Preis 8 Mark.

Die neue Studie des Verfassers, der sich schon seit längerer Zeit mit den Bauwerken Heidelbergs und ihrer Geschichte beschäftigt und bereits vor mehreren Jahren mit einem der wichtigsten Werke über den Otto-Heinrichsbau hervortrat, hat die Aufgabe, die Möglichkeit der Beteiligung Flettners am ersten Entwurfe der Fassade dieses vielumstrittenen herrlichen Denkmals deutscher Profanarchitektur nachzuweisen. Das aktuelle Werk verdankt seine Entstehung dem warmen Interesse des verstorbenen Großherzogs von Baden und gewinnt hauptsächlich an Bedeutung durch seine zwingende Beweisführung in Gestalt einer Kette von Vergleichen nachgewiesenermaßen Flettnerscher Originalarbeiten an Baudenkmälern verschiedener Länder mit der Ornamentik und dem skulpturellen Schmucke des Heidelberger Schlosses. Das Buch ist ein weiterer schätzenswerter Beitrag zur Lichtung des bisher undurchdringlichen Dunkels, das über der Geschichte der künstlerischen Entstehung des Otto-Heinrichsbaus lagerte und wird als solcher von Kunsthistorikern und Architekten, Architektursammlungen und Bibliotheken, technischen Hochschulen u. Kunstakademien und nicht zuletzt auch von einem kunstliebenden Publikum lebhaft begrüßt werden.

BAND II.

R. BURCKHARDT, CIMA DA CONEGLIANO.

Ein venezianischer Maler des Übergangs vom Quattrocento zum Cinquecento. Ein Beitrag zur Geschichte Venedigs. Groß-8⁰. 144 Seiten Text mit 31 Abbildungen in demselben. Leipzig 1905. Eleg. kart. Preis 12 Mk.

Wer Venedigs Kunst liebt, wen der Übergang von der herb archaischen Kunst zur hoch klassischen fesselt, der findet in diesem dem schlichten Maler Cima da Conegliano gewidmeten Versuch reiche Anregung und edlen Genuß, denn auch dieser bis jetzt noch wenig bekannte Künstler hat viel zum Werden der großen Kunst beigetragen.

Die Bedeutung des Künstlers konnte erst gewürdigt werden, nachdem alle wichtigen Bilder persönlich studiert waren, nachdem versucht worden war, durch archivarische Forschungen und Stilkritik sie chronologisch einzureihen.

Es ist ein ganz neues Bild des venezianischen Malers, dieser liebenswürdigen heiteren Künstlernatur, entstanden, das dem Forscher und dem Kunstfreunde dadurch, daß dem Buche von allen wichtigen Bildern des Künstlers gute Abbildungen beigegeben sind, besonders willkommen sein wird.

Im Stil ist erstrebt, einfach und schlicht, aber wahr und warm das wiederzugeben, was dem Verfasser bei seinen Studien über Cima zum Erlebnis geworden; dieses immer Höherstreben eines großen Künstlers in einer wunderbar fruchtbaren Zeit.

BAND III.

ERNST HEIDRICH, GESCHICHTE DES DÜRERSCHEN MARIENBILDES.

Groß-8. XIV, 209 Seiten Text mit 26 Abbildungen in demselben. Leipzig 1906. Eleg. kart. Preis 11 Mk.

Das Buch gibt zunächst einen wertvollen Beitrag zur genaueren Kenntnis der Kunst Albrecht Dürers, indem es die eine inhaltlich und formal bestimmte Linie des Dürerschen Schaffens im Zusammenhange ihrer Entwicklung verfolgt: eine Geschichte des Dürerschen Marienbildes nicht im Sinne einer bloßen Aufreihung der einzelnen Mariendarstellungen, sondern im Sinne einer in sich geschlossenen und mit der Gesamtentwicklung Dürers zusammenhängenden notwendigen Folge. An zweiter Stelle erscheint das Buch als ein Ausschnitt aus einer Geschichte der religiösen Themata in der deutschen Kunst der Reformationszeit. Die Abbildungen geben 25 der schönsten und für die Entwicklung wichtigsten Zeichnungen und außerdem die Reproduktion eines bisher nicht beachteten Gemäldes, das als treue Kopie eines verlorenen Dürerschen Sippenbildes von 1508 bis 1509 erwiesen wird.

BAND IV.

ERNST STEINMANN, DAS GEHEIMNIS DER MEDICI-GRÄBER MICHEL ANGELOS.

Groß-Oktav. 128 Seiten Text mit 33 in Doppeltonfarbe gedruckten Abbildungen in demselben und 15 Tafeln, davon 10 in Duplex-Autotypie. Leipzig 1907. In eleg. Leinwandband. Preis 12 Mark.

Die Medici-Denkmäler von San Lorenzo boten von jeher Anlaß zu besonderen Betrachtungen. Sie schienen von allen Rätseln in der Kunst Buonarrotis das unbegreiflichste zu sein. Die endgültige Lösung des Problems darf daher das allgemeinste Interesse beanspruchen. Die Erfahrungen einer etwa zehnjährigen Tätigkeit und Beschäftigung mit Michelangelo legte der als Herausgeber des Sixtina-Werkes bekannte Verfasser in dem Buche in einer Form nieder, die als Verbindung höchster dichterischer Kunst mit vollkommenstem Wissen alles dessen, was alte und neue Forschung über den Künstler ergeben hat, bezeichnet werden kann.

Auf die Ausstattung des Bandes, der auch in den Abbildungen mancherlei Unediertes und außerdem einige neue Beiträge zum Problem der Flußgötter Michelangelos bringt, wurde die größte Sorgfalt verwendet.

BAND V.

HANS BÖRGER, GRABDENKMÄLER IM MAINGEBIET vom Anfang des XIV. Jahrhunderts bis zum Eintritt der Renaissance.

Groß-Oktav. 78 Seiten Text und 33 Abbildungen auf 28 Tafeln. Leipzig 1907. In elegantem Leinwandband. Preis 12 Mark.

Eine der wichtigsten Aufgaben der mittelalterlichen Kunst stellte das Grabdenkmal. Die Forschung hat dieses Spezialgebiet bisher verhältnismäßig wenig gepflegt, und doch

sollte man, ganz abgesehen von den hohen künstlerischen Leistungen dieser Grabplastik, sich längst allgemeiner auf ihre grundlegende Bedeutung für die Datierung anderer Skulpturen besonnen haben. Das vorliegende Werk behandelt ein besonders bemerkenswertes Gebiet, das Maintal mit den Domen zu Bamberg, Würzburg und Mainz und ihren großen Reihen von bischöflichen Grabdenkmälern. Auch die Hauptorte des Mainlaufes sind in die Untersuchung mit hineingezogen.

Die besten und interessantesten Grabdenkmäler des Maintales sind in der Publikation auf 28 Tafeln vorzüglich wiedergegeben.

BAND VI.

ANDREAS AUBERT, DIE MALERISCHE DEKORATION DER SAN FRANCESCO KIRCHE IN ASSISI. EIN BEITRAG ZUR LÖSUNG DER CIMABUE-FRAGE.

Groß-Oktav. 149 Seiten Text und 80 Abbildungen auf 69 Lichtdrucktafeln; davon eine farbig. Leipzig 1907. In elegantem Leinwandband. Preis 36 Mark.

CIMABUE gilt heute für eine gewisse Richtung der modernen Kunstkritik, die immer mehr Anhänger findet, als ein Name ohne kunsthistorische Bedeutung. Hand in Hand mit dieser Unterschätzung des Meisters geht eine Vernachlässigung seiner von der Zeit schon stark mitgenommenen Werke, die langsam dem Verfall entgegengehen. Die Reste jener vorgiottesken Kunstepoche zeigen auch in ihrem traurig verwüsteten Zustande eine monumentale Größe und dekorative Werte, die sich mit Giottos Kunst wohl messen können, ja die Voraussetzung Giottos bilden. Von einer tiefen Bewunderung für die Kunst Cimabues getrieben, hielt es der Verfasser an der Zeit, nach jahrelangen ernsten Studien, das Cimabue-Problem von neuem aufzunehmen und dem Meister den ihm gebührenden Platz als Grundstein der italienischen Malerei zurückzugeben.

Der Wert der Publikation wird dadurch ganz besonders erhöht, daß darin auf nicht weniger als 69 Lichtdrucktafeln, wovon 1 farbig, ein überaus reiches, bis jetzt meist unpubliziertes Bildermaterial aus der Zeit Cimabues und Giottos der Forschung zugänglich gemacht wird.

BAND VII.

HERMANN VOSS, DER URSPRUNG DES DONAUSTILES. EIN STÜCK ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DEUTSCHER MALEREI.

Groß-Oktav. 223 Seiten Text mit 30 Abbildungen auf 16 Tafeln und im Text. Leipzig 1907. In elegantem Ganzleinenband. Preis 18 Mk.

Wie der Untertitel verrät, ist es die Absicht des Verfassers, einen Beitrag entwicklungsgeschichtlicher Art zur deutschen Malerei zu liefern. Gegenstand war ihm dabei die Kunstübung der oberdeutschen, besonders der bayerischen Lande seit etwa 1450; Zweck der Arbeit ist, zu zeigen, wie aus einheimischen und fremden Vorbedingungen zusammen die Kunst des „Donaustiles", also Altdorfers und seines Kreises in weiterem

Sinne, sich entfaltet hat. Von besonderem Interesse war die höchst eigenartige und überraschend bedeutende Persönlichkeit des Wolf Huber von Passau, dessen malerische Tätigkeit im ersten Teil der Arbeit erstmals zusammengestellt und gewürdigt wird. Während dann der zweite Teil den Kern der Untersuchung aufnimmt, wird im dritten der Aufbau der Elemente versucht, die den künstlerischen und geistigen Charakter des Donaustiles im Ganzen bedingen. Neben den so angedeuteten Hauptlinien des Buches findet sich eine größere Zahl von Nebenlinien eingezeichnet, die zur Erhellung einzelner kritischer Fragen bestimmt sind, zwei von ihnen bilden kleine Abhandlungen für sich und sind als Exkurse ans Ende gestellt.

BAND VIII.

OTTO HOERTH, DAS ABENDMAHL DES LEONARDO DA VINCI. EIN BEITRAG ZUR FRAGE SEINER KÜNSTLERISCHEN REKONSTRUKTION.

Groß-Oktav. 250 Seiten Text und 25 Abbildungen auf 23 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1907. In elegantem Leinwandband. Preis 20 Mk.

In dem Abendmahl des Leonardo da Vinci verkörpert sich schlechtweg unsere Vorstellung von dem letzten Passahmahl Christi. Zu dieser Bedeutung des Werkes aber steht in innerem Widerspruch der ruinöse Zustand des Originals in S. Maria delle Grazie sowie auch der Umstand, daß mittelmäßigen Nachbildungen bisher die Vermittlerrolle überlassen bleiben mußte. Da das Original aus Pietätgründen nur konserviert, niemals restauriert oder gar ergänzt werden darf, so läßt sich jener Widerspruch nur durch Erstellung einer den ursprünglichen Zustand des Originals wiedergebenden Kopie beheben, die jedoch eine vollständige und genaue Kenntnis der Komposition voraussetzt. Die Hauptaufgabe, die die vorliegende Publikation sich stellte, war demgemäß, das Werk Leonardos zu erkennen. Die Untersuchungen des zweiten und dritten und eines Teils des vierten Kapitels sind diesem Zweck gewidmet: dann erst konnte das zur Schaffung einer Musterkopie brauchbare Material, soweit es der heutigen Forschung zugänglich ist, nachgewiesen werden.

BAND IX.

JOHANNES SIEVERS, PIETER AERTSEN. EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER NIEDERLÄNDISCHEN KUNST IM XVI. JAHRHUNDERT.

Groß-Oktav. 148 Seiten Text und 35 Abbildungen aut 32 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1908. In elegantem Ganzleinenband. Preis 18 Mark.

Pieter Aertsen, den wir heute fast nur als Genre- und Stillebenmaler kennen, hat um die Mitte des XVI. Jahrhunderts in den Niederlanden, insbesondere in seiner Vaterstadt Amsterdam, auch als Maler religiöser Kompositionen u. a. großer Altarwerke, die meist im Bildersturm zugrunde gingen, und als Porträtist außerordentlichen Ruf genossen, wie uns die zahlreichen Bestellungen für die Hauptkirchen der Stadt und für deren erste Bürger beweisen. Es ist dem Verfasser gelungen, Fragmente von Altarbildern und vollständig erhaltene Gemälde biblischen Iuhalts wieder aufzufinden; ebenso wird die Be-

deutung Aertsens als eines der ersten Vertreter einer rein genrehaften Richtung durch die Erweiterung seiner bisher bekannten Arbeiten um verschiedene entwicklungsgeschichtlich wichtige Stücke zum ersten Male klar. Für die Kenntnis der niederländischen Kunst des XVI. Jahrhunderts, die von der Forschung bisher arg vernachlässigt wurde, ist Aertsen um so wichtiger, als er zu den wenigen Künstlern gehört, die trotz der italienisierenden Moderichtung ihrer Zeit, an ihrem national-niederländischen Wesen festhielten.

BAND X.

AUGUST L. MAYER, JUSEPE DE RIBERA (LO SPAGNOLETTO).

Groß-Oktav. 196 Seiten Text und 59 Abbildungen aur 43 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1908. In elegantem Ganzleinenband. Preis 24 Mark.

In der Geschichte der spanischen Malerei des Seicento stand bisher die Sevillaner Schule mit ihrem Dreigestirn Velasquez, Murillo, Zurbaran fast ausschließlich im Vordergrund des Interesses. Ihr wird hier zum ersten Male die Valenzianer Schule gegenübergestellt in ihren Hauptvertretern Ribalta und Ribera.

Wenn auch Ribera, „der kleine Spanier", die größte Zeit seines Lebens in Italien verbracht hat, so ist er doch seinem innersten Wesen nach stets ein Valencianer, ein Schüler Ribaltas geblieben.

Das einleitende Kapitel der Monographie gibt eine kurz gefaßte Schilderung des Lebensganges und der künstlerischen Entwicklung Riberas. Das zweite ist seinem Lehrer Ribalta gewidmet. Der Hauptteil behandelt in drei Abschnitten die Werke Riberas; das vierte Kapitel schließlich enthält eine zusammenfassende Würdigung seiner Kunst, beschäftigt sich mit seiner Schule und berichtet von dem Einfluß, den der als Maler wie als Peintregraveur gleichbedeutende Meister auf die italienische und spanische Kunst ausgeübt hat.

Ein umfangreicher Katalog der Originalgemälde, Kopien, Schulbilder, Nachahmungen und Handzeichnungen beschließt die reich illustrierte Monographie.

BAND XI.

CURT GLASER, HANS HOLBEIN DER ÄLTERE.

Groß-Oktav. 219 Seiten Text und 69 Abbildungen auf 48 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1908. In elegantem Ganzleinenband. Preis 20 Mark.

Hans Holbein der Ältere ist eine der interessantesten Künstlerpersönlichkeiten der Zeit des Übergangs aus der Gotik in die Renaissance. Beweglicher und anpassungsfähiger als die zäheren Franken, gelingt ihm leichter der Schritt aus der altertümlichen schwäbischen Art in den neuen Stil, und in dem besonderen Gebiet des Porträts, auf das ihn persönliche Neigung und Begabung hinweisen, findet er seinen Weg in die neue Zeit. Holbein gehörte nicht zu den führenden Geistern seiner Epoche. Aber er war Maler durch und durch und hinterließ eine stattliche Reihe von Werken, unter denen einige zum schönsten gehören, was deutscher Kunst zu schaffen beschieden war.

Der Verfasser entwirft ein Bild vom Werden und Wesen des Meisters. In einem ersten Teile werden die einzelnen Werke in der Reihenfolge ihrer Entstehung stilkritisch gewürdigt, in einem zweiten auf Grund dieser Untersuchungen eine Darstellung der Entwicklung des Künstlers gegeben. Besondere Fragen, wie die nach dem Verhältnis zu

Meckenem, der nach Vorlagen Holbeins gestochen hat, und das Problem der Mitarbeiterschaft des Bruders Sigmund werden im Anhang gesondert behandelt. Ein Verzeichnis der sämtlichen Handzeichnungen, unter denen namentlich die stattliche Zahl der Porträtstudien hervorragt, beschließt die Monographie, die auch in ihrem reichhaltigen Illustrationsmaterial einen vollständigen Überblick über das Lebenswerk Holbeins gewährt.

BAND XII.

OTTO FISCHER, DIE ALTDEUTSCHE MALEREI IN SALZBURG.

Groß-Oktav. 225 Seiten Text und 35 Abbildungen auf 25 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1909. In elegantem Ganzleinenband. Preis 18 Mark.

Die Monographie ist einer Lokalschule, nicht einer führenden, doch auch nicht einer unbedeutenden Gruppe von Meistern und Werken gewidmet — einer kleinen Wildnis von Ranken, Gebüsch und Blumen im verworrenen Garten jenes altdeutschen Kunstkreises.

Nachdem in der Einleitung alles Erwähnung fand, was sich mit Sicherheit über die Maler selbst und ihre Tätigkeit ermitteln ließ, werden in dem historischen Hauptteil die erhaltenen Gemälde und Altarwerke salzburgischer Entstehung behandelt, wobei eine Anzahl von Künstlerpersönlichkeiten, eine Reihe von Künstlergruppen und ihre Verknüpfungen untereinander untersucht und festgestellt werden. Der Meister des Pähler Altars, Konrad Laib, Rueland Frueauf, Gordian Guckh sind Maler von Rang; neben den letztgenannten werden der Meister von Altmühldorf, Georg Stäber, Meister Wenzel, der Meister von Reichenhall u. a. hier zum erstenmal in die Kunstgeschichte eingeführt.

BAND XIII.

FELIX GRAEFE, JAN SANDERS VAN HEMESSEN UND SEINE IDENTIFIKATION MIT DEM BRAUNSCHWEIGER MONOGRAMMISTEN.

Groß-Oktav. 62 Seiten Text und 28 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1909. In elegantem Ganzleinenband. Preis 12 Mark.

Für die Beurteilung der immer mehr das kunstgeschichtliche Interesse in Anspruch nehmenden Frage, in welcher Weise zu der Zeit des Romanismus in den Niederlanden die nationalen künstlerischen Ideale sich entwickelten, erscheint eine erneute eingehende Beschäftigung mit der Kunst des Braunschweiger Monogrammisten und des Jan Sanders van Hemessen von Wichtigkeit. Handelt es sich hier um ein und denselben Meister? Noch immer ist dies nicht entschieden.

Zuerst war es Bode, der in einer Anzahl landschaftlich und sittenbildlich interessanter Tafeln die gleiche Hand erkannte, welche die „Speisung der Armen" in Braunschweig ausgeführt hat. Ihm folgte Eisemann, der das Monogramm auf Hemessen deutete und den Braunschweiger Monogrammisten mit Jan Sanders van Hemessen identifizierte.

Ein vom Verfasser dieser Arbeit im holländischen Kunsthandel im Jahre 1904 erworbenes Bild, den „Zug Christi nach Jerusalem" darstellend, veranlaßte ihn, nach so manchen anderen, sich seinerseits auch mit der Frage zu beschäftigen und zu deren Lösung seinen Teil beizutragen.

BAND XIV.

ANTON MAYER, DAS LEBEN UND DIE WERKE DER BRÜDER MATTHÄUS UND PAUL BRILL. *Ein Beitrag zur Geschichte der Landschaftsmalerei um die Wende des sechzehnten Jahrhunderts.*

Groß-Oktav. IX, 80 Seiten Text und 87 Abbildungen aut 61 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1910. In elegantem Ganzleinenband. Preis 30 Mark.

Die drei ältesten Schriftquellen, aus denen wir unsere Kenntnis des Lebens der Brüder Matthäus und Paul Brill schöpfen, stammen aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Es sind zwei italienische und eine niederländische. Die Biographien des Baglione und des Baldinucci, sowie das Schilderbuch des Karel van Mander, das älteste der drei Dokumente. Es stammt aus dem Jahre 1604, war also schon vollendet, als Paul Brill noch nicht auf der Höhe seiner Entwicklung stand und ist deshalb sehr unvollständig und unzureichend. Trotzdem ist es, besonders für die Geschichte der vorrömischen Zeit und für die wenigen Punkte aus dem Leben des Matthäus der Born, aus dem die nächsten Biographen, die beiden Italiener, ihre Kenntnis schöpften; und aus diesen beiden sind die Angaben bis in die neuesten Berichte über die Brills, so bei Rooses, Wörmann usw. übernommen worden. Zerstreute Notizen von geringerer Bedeutung finden sich bei Malvasia in der Felsina Pittrice und bei Obreen im Archiv; bei Bertolotti u. a.

BAND XV.

CURT H. WEIGELT, DUCCIO DI BUONINSEGNA. *Studien zur Geschichte der frühsienesischen Tafelmalerei.*

Groß-Oktav. XIII, 275 Seiten Text und 79 Abbildungen auf 67 Lichtdrucktafeln. Leipzig 1911. In elegantem Ganzleinenband. Preis 36 Mark.

Im Mittelpunkt der Arbeit steht Duccio. Die dokumentarischen Nachrichten über ihn werden sorgfältig ausgeschöpft. Duccios eigentümliche Interpretation der heiligen Geschichte hat der Verfasser mit besonderer Sorgfalt charakterisiert. Indem die Stilentwicklung eingehend behandelt wird, ergibt sich die Gelegenheit, auch Duccios Vorgänger zu besprechen. Die Guido-Frage wird erneut angeschnitten und versucht, die Werke der Schule Guidos zusammenzufassen.

Wie den Vorgängern Duccios wird auch seinen Genossen und Schülern Aufmerksamkeit geschenkt. Die Bedeutung des Meisters auch für die großen Nachfolger hebt der Verfasser gebührend hervor. So wächst das Buch über den Rahmen einer Monographie hinaus, stellt sich einerseits fast als eine Geschichte der sienesischen Tafelmalerei im Dugento dar, andererseits als ein Abriß der Geschichte jener großen Zeit sienesischer Malerei.

Die ikonographische Untersuchung der Maestà (im Anhang) ergibt wertvolle Bestätigungen für die Auffassung des Autors, wie sich der Stil Duccios entwickelt habe. Am Schluß ausführliche Verzeichnisse der erhaltenen Arbeiten Duccios und seines Kreises. Ein sorgfältig gearbeitetes Verzeichnis und eine sehr große Zahl von Abbildungen erhöhen die Brauchbarkeit des Buches, das nicht nur dem Kenner, sondern auch dem Kunstliebhaber gerade an den Denkmälern selbst wichtige Dienste leisten wird.

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.





